image
not
available

# Recenſionen

und

# allgemeine Bemerkungen

über

## Theater und Muſik.

Ohne Ernſt iſt in der Welt nichts möglich, und unter denen, die wir gebildete Menſchen nennen, iſt eigentlich wenig Ernſt zu finden.

(Goethe.)

**II.**

Das Räuthnerthortheater. — Muſikzuſtände.

Wien, 1853.

Bei J. F. Greß.

Gedruckt bei J. P. Sollinger's Witwe.

# Inhalt.


Das Kärnthnerthortheater *).

| | Seite |
|---|---|
| Vergangenheit und Gegenwart | 1 |
| Die neue Direction | 30 |
| Personal | 34 |
| Die nächste Zukunft | 105 |
| Die italienische Oper | 170 |

Musikzustände.

| | Seite |
|---|---|
| Einleitung | 193 |
| Musikverein und Akademie der Tonkunst | 196 |
| Witwen- und Waisen-Societät | 235 |
| Männergesangverein | 242 |
| Quartett-Productionen | 244 |
| Concerte | 250 |
| Tanz- und Gartenmusik | 257 |


*) Der unlängst im Kärnthnerthortheater stattgehabte Directionswechsel hat uns bewogen, jede näher eingehende Erörterung über die Leistungen dieser Bühne unter Heeren von Holbein's Leitung zu vermeiden, besonders da eine solche Beurtheilung, nach unserer Ueberzeugung, nicht eben sehr zu Gunsten des abtretenden Directors ausgefallen wäre. Wie heuchelnd zwar für die Kritik das ungeschmälerte Recht, auf eine bereits abgeschlossene Periode zurückzukommen; es schien uns jedoch passender, in diesem Augenblicke uns blos mit der neu eintretenden Direction zu beschäftigen, die Aufgabe, welche diese zu erfüllen haben wird, festzustellen, und zu diesem Zwecke auf den Zustand der Wiener Oper, wie er sich uns als das Ergebniß aller früheren Bestrebungen und geschichtlichen Thatsachen darstellt, hinzuweisen. Der Direction des Herrn von Holbein haben wir nur da erwähnt, wo es uns zur Feststellung dieser Thatsachen, und zur Begründung unserer Meinung unerläßlich schien.

# Das Kärnthnerthortheater.

. . . Ja! ſo ſind ſie! Schreckt
Sie alles gleich, was eine Tiefe hat,
Iſt ihnen nirgends wohl, als wo's recht flach iſt
. . . . . .
Da rufen ſie den Geiſt an in der Noth,
Und grauet ihnen gleich, wenn er ſich zeigt
(Schiller)

## Vergangenheit und Gegenwart.

Unter den verſchiedenen Gattungen dramatiſcher Productionen nimmt die Oper eine ganz eigenthümliche Stelle ein. Muſik und Schauſpielkunſt leiten ihren Urſprung von den fernſten Zeiten des Alterthums her. Beide als Oper vereint, zeigen ſich zuerſt im 17. Jahrhundert; ihr wirklicher Aufſchwung als vollkommen ſelbſtſtändiges und immer mehr ausgebildetes Kunſtwerk iſt wohl erſt von der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu datiren Die Spuren dieſer allmäligen Entwicklung, welche beinahe noch in unſere Zeit fällt, können wir daher ohne Mühe verfolgen. Demungeachtet iſt vielleicht keine Gattung von ſo verſchiedenem, von Zeit und Ort abhängendem Standpuncte aufgefaßt worden. Nicht ſelten haben ſelbſt eifrige Freunde der Schauſpielkunſt die Oper als eine Aſtergattung verdammt, indem ſie die Behauptung aufſtellten, ſie habe zum

Verfalle der Kunst beigetragen, da man, um sie glänzen zu lassen, das recitirende Drama vernachlässigt habe. Diese Klage zeigt deutlich, wie sehr man sich im Allgemeinen, zu verschiedenen Zeiten, von dem Standpuncte, von welchem aus die Oper betrachtet werden soll, entfernt hat. Die Pariser Académie de musique wird immer mehr beherrscht durch das oft ganz unverhohlen zur Schau getragene System: die Oper sei eine Art Schaustück, in welchem Musik und Text sich mit dem ganzen Aufwande moderner scenischer Ausstattungskunst verbinden, oder gar sich demselben unterordnen, um Effect zu machen, um durch Massen auf Massen zu wirken. Dabei aber besitzen die Franzosen in ihrer komischen Oper ein Institut, welches wenigstens nach dieser speciellen Richtung hin den Begriff der Oper aufrecht erhält. In Italien hingegen ist dieser Begriff nicht lebendig geblieben, sondern in eitles Modegeklingel und forcirtes oder weichliches Virtuosenthum aufgegangen. In Deutschland hat sich, freilich nur durch den Einfluß einer unbeträchtlichen Minderheit von Künstlern und Kennern, die wahre Bedeutung der in Rede stehenden Gattung fortgepflanzt. Diese Bedeutung, dieser einzig wahre, allein auf Geltung Anspruch habende Begriff ist ganz einfach folgender: Die Oper sei das in Musik gesetzte Drama, ernst oder komisch; und das war sie auch überall, wo gute Musik sich momentane Geltung verschaffen konnte; so betrachteten sie alle großen Tondichter jedes Landes, alle wahren Kenner, welche sich über die Grundbedingungen der Kunst Rechenschaft geben wollten. Es wird

nicht unnöthig sein, hier anzuführen, wie der künftige Director des Kärnthnerthortheaters sich in diesem Sinne über den Begriff der Oper ausspricht: „Oper nennen wir jenes Bühnen„schauspiel, welches durch Vereinigung der Poesie und Musik „in ein Ganzes, nicht nur den Gefühlsausdruck der Charaktere „handelnder Personen erhöht, die Situationen anschaulicher „ausmalt, den Wortbegriff ergänzt, sondern auch als selbst„ständiges musikalisches Drama Empfindungen erregen, das „Gefühl erheben muß. Besondere Ausschmückung durch Deco„rationspracht, Tanz u. s. w., ist nicht Bedingung, sondern „Accessorium der Oper *).“ Also die Oper ist ein musikalisches Drama, folglich eine ebenso edle Gattung, als das recitirende Drama, auf dieselben Grundsätze gestützt. Die Hauptbedingung einer gelungenen Vorstellung wird dieselbe sein für beide; hier wie dort wird sie in der Entfaltung eines künstlerischen Ensembles, in der Wahrheit und Einfachheit, sowohl der Darstellung, als auch der Composition, bestehen. Dieser Begriff, wir wiederholen es, hatte sich in Deutschland noch am besten erhalten, jedoch leider meistens nur bei einem verhältnißmäßig geringen und noch dazu einflußlosen Theile des Publicums; diejenigen aber, welche berufen wären, thatsächlichen Einfluß auf die Entfaltung der Kunstkräfte zu nehmen, begreifen ihre Pflicht nicht oder versäumen sie geflissentlich; denn einerseits werden ungeheuere Summen nutzlos verschwendet, anderseits

*) J. Cornet. Die Oper in Deutschland, Seite 10.

für das Gedeihen der Kunst so viel wie Nichts gethan. — Dies bezieht sich zwar auf ganz Deutschland, besonders aber auf Wien, welches immer voranging, wo es galt den Geschmack zu verderben, die Kunst auf Abwege gerathen zu lassen. — In Herrn Cornet's erwähnter Broschüre finden wir nähere Daten, und bemerkenswerthe Aussprüche über die gränzenlose Vernachlässigung, welche die Oper hat erleiden müssen. Wir führen nicht ungern Cornet's Worte an, insbesondere was sich auf Wien bezieht, erstens weil wir ihn als competent betrachten müssen, zweitens weil es uns zeigen wird, wie unser künftiger Operntheaterdirector über die Oper denkt.

Die Geschichte der deutschen Oper in kurze Worte einfassend, gelangt er gleich anfangs zu dem Ausspruche *), „es „fehlte uns schon damals (zu Gluck's Zeiten), wie heute, eine „Schule für dramatischen Kunstgesang von welcher aus die Bildung bewerkstelligt werden könnte." Weiter schildert er den trostlosen Zustand der Opernverhältnisse in Deutschland **): „Welch ein buntes Durcheinander ohne Sy„stem, ohne Plan, also auch ohne Zukunft — für die nächsten Jahre wenigstens —! Wien's Oper unter der Pacht „eines italienischen Speculanten, Berlin's Oper ohne musikalischen Vorstand, München nur für seine Landeskinder be„sorgt. Dresden zu klein um den Ton anzugeben. Keines die„ser Hoftheater-Institute hat für Bildung der Sänger und

*) Seite 13 — **) Seite 15.

„Componisten gewirkt, und obwohl man Dresden in den letzten „zehn Jahren ein gutes Repertoir nachrühmen muß, war es „doch eben so wenig fürsorglich für die Zukunft der Opern„bildung. Hamburg, welches keine Subvention erhält, hat „dennoch das umfassendste Opernrepertoir aufzuweisen; die „kleinen Residenzen haben für den Zweck allgemeiner Kunst„förderung zu wenig Gewicht. Gestehen wir nur offen, daß „die reich dotirten Hofbühnenvorsteher wenig oder nichts für „die Zukunft der Oper, für Bildung des edlen Geschmackes, „guter Componisten und dramatischer Sänger gethan haben." In der Beurtheilung der für die Oper höchst wichtigen Epoche vom Jahre 1816 bis 21, nachdem er die förmliche Revolution geschildert, welche Rossini damals hervorbrachte, spricht er sich folgendermaßen aus *): „. . . . Ein Conservato„rium wie in Paris, existirt in Wien nicht; während die Li„beralität der kaiserlichen Administration von Untergeordne„ten übel angewandt wurde; während man sich mit dem „Gemeinplatze entschuldigte, wir finden keine Stimmen, da „mußte man sich für die abgegangenen Deutschen um ein „Aequivalent umsehen; wo konnte man es besser und schnel„ler finden, als in dem Lande, welches in letzter Zeit einen „Siboni, Crescentini, eine Seffi, Catalani u. s. w. „und 50 andere Gesangsvirtuosen erzeugt hatte? Während die „vortrefflichen Institutionen in Paris, die durch Gebrauch und

*) Seite 37.

„Sitte angefachte Aemulation Italiens goldene Früchte trugen,
„da drängte man in Wien voll Eifersucht die jüngeren Ta-
„lente, Kreutzer, Spohr, Meyerbeer, Weber, zu-
„rück und damit man solchen Spaß nicht merken sollte, wenn
„das Publicum eben so gut und noch besser amüsirt würde,
„da warf man schöne italienische Goldorangen und Confetti
„unter das naschhafte Volk, und siehe da! der Spaß glückte.
„ ..... Hatten auch damals die Franzosen den declamato-
„rischen Ausdruck in der großen Oper fast bis zur Caricatur
„gesteigert, so verbannten sie doch auch durch die Perfection
„ihrer Opéra comique jene herkömmliche, gespreizt-pathe-
„tische Form und Spielweise ... sie hatten doch eine Schule.
„Waren auch die Italiener auf den Irrweg des Rococowe-
„sens gerathen, so hatten sie doch gebildete, geschickte Keh-
„len, die auch dem einfachen bel canto gewachsen waren;
„sie hatten Sänger aus den Conservatorien, viele und gute
„Sänger. Und was hatten wir? Wir hatten wenig, und was
„wir hatten brachte ein glücklicher Zufall; wir lavirten mit
„Gluck, Mozart, Weigl, Winter u. s. w., hin und
„her und warteten auf günstigen Wind; wir steuerten zwar
„immer der Natur und Wahrheit nach, aber die Bestrebungen
„waren nur einzelne; der gute Wille fand weder Stützpunct
„noch äquivalenten Lohn für gehabte Arbeit, fand weder
„Regulirung von Staatswegen, noch einen richtigen Plan,
„nach welchem man das schöne kaiserliche Geld kunstförderud
„zur Ausbildung und Ermunterung der Componisten und

„Sänger und des reinen Geschmacks der Zukunft hätte anie-
„gen sollen. — ..... Weigl hatte damals die Opern-
„direction, er sorgte für momentanes Amüsement, nicht
„für deutsche Kunst und Kunstbildung. Die Förderung des
„Allgemeinen, die Zukunft, lagen ihm wenig am Herzen. —
„Die deutschen Theaterdirectionen jammerten einstimmig über
„den Opern- und Sängermangel, sie hatten alle das Be-
„dürfniß, das Publicum zu amüsiren, und doch thaten
„alle nichts, dem Mangel wenigstens für die
„Zukunft abzuhelfen; man stellte wohl einzelne Ge-
„sangslehrer an, aber diese hatten vom dramatischen,
„zumal vom deutschen, Vortrag selbst keine rechte Idee.
„Nur die Provinzialstände Böhmens errichteten ein sogenann-
„tes Conservatorium, welches im kleinen Kreise Rühmliches
„leistete und größere Städte beschämte, aber dramatische
„Sänger wurden auch dort nicht gebildet. — .....
„So waren die Opernzustände in Wien. Jene Zeit ist schwer
„anzuklagen, über Vergeudung kaiserlicher Munificenz, über
„Zernichtung redlichen Willens vorstehender Behörden, die
„alle Macht und Mittel anboten, um Oesterreichs Operuzu-
„stände auf den ersten Platz im gebildeten Europa zu stellen,
„denn der erste Platz gebührt Wien, seiner Natur und gro-
„ßen Vergangenheit nach. — In Berlin standen die Dinge
„besser; Spontini's Opeen hatten großen Eindruck ge-
„macht. In Ermanglung eines einheimischen Genius berief
„man ihn dorthin, der auch seiner Compositionsweise nach

„den Deutſchen näher ſtand, als den Italienern. Das war „kein Fehler; man ging doch vorwärts. — ..... Berlin „hatte damals ſchon ein feſtes Opern-Enſemble in den Da„men Milder, Schulz-Kilitſchky, Seidler, alle „drei aus Oeſterreich, den Herren: Bader, Stümer, „Fiſcher u. ſ. w. Der intelligente Sinn der Berliner, „gebildet durch Righini, B. A. Weber, durch Zel„ter's Singakademie, ließ ſeinen Gluck, Mozart, „Haydn, Beethoven nicht aus den Augen, und hielt „feſt am Claſſiſch-Schönen bis auf den heutigen Tag. Eine „Vorſtellung von Gluck's „Iphigenia" füllt jetzt noch das „große Opernhaus."

„Wien hielt nicht feſt; Wien wurde gegängelt vom „Egoismus, Neid, Eifer- und Habſucht Einzelner, von „Beamtenwillkür, die im Stillen die Wohlthat des Herrn „verzehrten, während Roſſini's Bumbum alle blind machte „und einſchläferte. Man kann dieſer Wahrheit nicht aus dem „Wege gehen. Weil ſich die Anſprüche aller Art ſteigeeten, „die deutſche Oper nichts Eminentes producirte, Weigl „ſeinen Behörden nicht reinen Wein einſchenkte, das heißt „auf radicale Heilung drängte, und weil der große Markt „nach Roſſini ſchrie und nach italieniſchen Kehlen, da „wurde das Kind mit dem Bade verſchüttet, man verpach„tete die Opernführung an Domenico Barbaja, um „reinen Tiſch zu machen und aller Plackerei los zu werden, „um der augenblicklichen Sterilität abzuheifen, um die Schreier

„zu beschwichtigen, um —— ..... Nachdem Barbaja „seine Spielwaarenbude durch die Signori Davide, Ro„zarri, Ciccimarra u. A. eröffnet hatte, da rieben „sie sich den Schlaf aus den Augen, da zitterten die alten „Perrücken, da blickten sich die echten Kunstkenner die Com„poniſten und Sänger bedenklich an, denn sie fühlten wohl, „es breche eine neue Periode heran; um die Wahrheit des „dramatiſchen Ausdrucks, die echte Charakteriſtik, die grandiöſe „Heiligkeit der Muſik, sei es zumeiſt geſchehen; sie werde „durch Geſangsflitter, Stimmprächtigkeit, durch neue Marſch„und Tanz-Rhythmen verdrängt ..... Der Geſchmack wurde „bald ſo einſeitig, daß ſelbſt das Beſſere der Franzoſen nicht „mehr durchdringen konnte; aber Roſſini gebührt auch „das Verdienſt, daß die vernachläſſigte Melodie wieder in „ihre Rechte eingeſetzt wurde, daß die deutſchen Sänger im Süden „ſingen lernten, denn um Almaviva, Othello, Giannetto u. ſ. w. „vortragen zu können, mußte man ſingen können.*)—..... „Jetzt (1817—1822) berief man C. M. Weber nach Dresden, „Spohr nach Kaſſel, Guhr nach Frankfurt, Strauß nach „Carlsruhe, Lindpaintner nach Stuttgart, Hummel „nach Weimar, Kreutzer nach Wien, während Spon„tini in Berlin wirkte. Allein zugleich mit dieſer allgemeinen „Rüſtung begann auch die Zerſplitterung der Componiſten

*) Wenn Herr Cornet den „Barbier“ während der deutſchen Saiſon im Jahre 1852 in Wien gehört hat, ſo wird er wohl dieſen Ausſpruch auf unſere Zeit nicht mehr anwendbar gefunden haben.

„und Sängerkräfte. Damals, wie heute, dachte keiner an ein „gemeinsames, systematisch geordnetes Wirken, es mochte „keiner ein Personale bilden, ein Institut gründen, „welches dramatische Künstler für die Oper aufziehen, kräfti„gen und den eigenen Weg gehen lehren konnte. Anstatt sich „zu vereinigen, ging Jeder heimlich auf Reisen und suchte, „und caperte wo und was er fand, und setzte sich ein lü„ckenhaftes Bataillon von Anfängern zusammen, glücklich „wenn er einen leidlichen Tenor, eine Duodez-Primadonna „gefunden hatte. Keiner nahm sich die Mühe, kleine Zweige „in die Erde zu pflanzen, sondern wollte rasch die reifen „Früchte pflücken. Diese Eifersüchtelei und Concurrenz erschuf „zuerst die Steigerung der Sängergagen. Die Uneinigkeit, „der Egoismus, der Beamten-Schiendrian und die System„losigkeit jener Periode, tragen die Schuld der gegenwärtigen „Künstlerdürre und der damit zusammenhängenden Produc„tions-Sterilität. Man mißverstehe mich nicht: producirt wird „jetzt mehr als jemals, aber es ist gemachte Musik, nicht „erfundene. Sänger hat man ebenfalls jetzt mehr als damals, „aber sie können nicht singen, wie damals, sie vergeuden „ihre Stimmen, und ziehen den reinen Kunstgeschmack in's „Verderben, denn sie haben von ihren Vorgängern wenig ge„lernt; sie hatten nie eine regelrechte Schule..... Dennoch „hat Wien immer das Grundelement zum Guten in sich be„wahrt; die Wiener Schule, aus Haydns und Mozarts „Partituren abstrahirt, ist noch immer die einzig wahre, in

„der man deutſche Operneleven bilden daef; nue iſt dee „Deutſche in Kunſtſachen lieber darauf bedacht, die Leute „zu unterhalten, als ſie zu bilden, die Sachen gehen zu „laſſen, als ſie zum feſten Ziele zu lenken, vom alten Reich„thum zu zehren, als für neue Quellen zu ſorgen .....*) „Nach der Verpachtung des Operntheaters in Wien zee„ſtiebte nach und nach die dortige deutſche Opeengeſellſchaft „in alle Weltitheile. Von 1816 bis 1824 ſind übee 60 „Sängee und Sängerinnen aus Oeſterreich foetgewandeet: „ſie fanden im Vateelande weder Beſchäftigung, noch Aus„bildung, noch adäquaten Lohn. Dies alles wurde ihnen in „Deutſchland .... Sie bildeten ſich zu dramatiſchen Künſtlern „aus, weil ſie ſich in jedee Gattung übrn mußten, weil man „in Berlin, Hamburg, Dresden u. ſ. w. nicht zufrieden iſt, „wenn ein Tenor das H mit Bruſtſtimme ſingt, wenn eine „Primadonna bis in das F trillert, ſondern dort die Geſammt„leiſtung der ganzen Rolle gefoedeet, die Oper als ein Kunſt„ganzes betrachtet wird ....**) In Wien folgte auf den „Pächtee Barbaja der Graf Gallenberg, dann der „Tänzer Duport. Dieſer dachte wenigſtens daran, eine Ge„ſangsſchule durch Röckel und Ciccimarea füe ſein In„ſtitut zu errichten, aus welcher Sophie Löwe, Erl, „Staudigl, Tichatſchek u. a. m. hervoegegangen ſind. „Dann folgten Ballochino und Merelli; obwohl ſol-

*) Seite 51. — **) Seite 60.

„chen Pächtern contractlich aufgegeben wird, jährlich eine „gewisse Anzahl deutscher Werke neu vorzuführen, so konnte „es den deutschen Meistern doch nicht so leicht glücken, in einer „Stadt zu reussiren, deren Geschmack durch und durch italie„nisirt war."

„Das allgemeine deutsche Lexikon sagt über diese Pe„riode: „„Deutsche Musik hört man in Wien nicht, doch „„Donizetti, Ricci u. s. w. Die deutsche Musik re„„präsentiren dort jetzt Strauß und Lanner."" Dies Ur„theil ist hart, aber nicht ganz unwahr."

„Mehr als dies beweist jenes berühmte Prome„moria österreichischer Kunstverehrer an Beethoven, „welcher sich mit seiner neunten Symphonie nach Berlin wen„den wollte, da er in Wien keine Unterstützung fand. In „diesem denkwürdigen Actenstücke wurde es ausgesprochen, „daß damals „„Flachheit den Namen und das Zeichen der „„Kunst mißbrauchte, und in unwürdigem Spiele mit dem „„Heiligen der Sinn für Reines und ewig Schönes sich „„verdüstere und schwinde; daß fremdländische Kunst sich auf „„den Ehrensitz der deutschen Muse lagere, und eine zweite „„Kindheit des Geschmacks dem goldenen Zeitalter der Kunst „„zu folgen drohe"" Solche Beweise kann die Geschichte der „Musik und der Oper nicht ignoriren."

Wir haben nun das Wichtigste, was Hr. Cornet über die Vergangenheit der Wiener Oper sagt, angeführt, und können sein Urtheil mit seinen eigenen Worten bestätigen, in-

dem wir wiederholen: „Dies Urtheil iſt hart, aber nicht ganz unwahr!“

Ueberall, wo wir unſere Blicke hinwenden, herrſcht Beſorgniß und Entmuthigung im Bereiche der Muſik. In zweierlei Richtung läßt ſich dieſes allmälige Sinken der muſikaliſchen Kunſt neueſter Zeit verfolgen und beſtätigen, nämlich in Bezug auf die Compoſition, und in Bezug auf die Geſangskunſt. Was charakteriſirt die Componiſten unſerer Zeit? Die Unklarheit über das, was ſie leiſten können, und über das, was ſie leiſten ſollen; über ihre Mittel, wie über ihren Zweck. Sie ſind von der Meinung beherrſcht, man müſſe vor allem Gewaltiges und Originelles produciren; daher ſuchen ſie ſich zu überbieten in der Anhäufung materieller Effectmittel, welche das Ohr betäuben und das Herz kalt laſſen; ſie wollen beinahe nur düſtere, wilde, dämoniſche Leidenſchaften ſchildern, welche wohl zuweilen den Zuhörer erſchüttern können, welche aber ihre ganze Macht verlieren, wenn ſie immer wiederkehren und keinen Raum laſſen für ſanfte, ruhige, zarte, behagliche Empfindungen, welche die Muſik ſo gut auszudrücken vermag; ſie quälen ſich ab, um neue Formen, neue Gedanken zu finden, anſtatt ſich ſtets zu beſtreben, ihrer Muſik den Ausdruck der Wahrheit, Schönheit und Einfachheit zu verleihen: der Wahrheit, in ſo ferne die Idee, die Situation, die Worte durch die Muſik treffend und ergänzend ausgedrückt werden; der Schönheit, in ſofern ſich dieſer Ausdruck zu einem geordneten, harmoniſchen, klaren Ganzen geſtaltet; und der Einfachheit endlich,

weil nur das Einfache wahr und schön sein kann. Man hört es den Werken der jetzigen Componisten nur zu sehr an, daß sie sich nie genug mit dem Studium der Classiker, namentlich Mozarts und Haydns, befaßt haben. Man erwiedert vielfach, daß sich die Musik jetzt auf einem andern Standpuncte befinde, als zu Zeiten Mozarts, daß namentlich die Vervollkommnung der Instrumentirung eine ganz andere Behandlung der Begleitungsstimmen erheische, und daß das Finstere, Düstere, Leidenschaftliche der jetzigen Musik ein Merkmal unserer Zeit sei, welches sich nicht verbannen ließe. In Bezug auf die Instrumentirung sind allerdings seit fünfzig Jahren große, mitunter auch heilsame, nothwendige Veränderungen vor sich gegangen. Wir haben auch nichts dagegen, daß man stärkere Effecte benützt, wenn sie nur sparsam und am rechten Orte angewendet werden, wenn nur der menschlichen Stimme, so wie der melodischen und zugleich charakteristischen Durchführung ihr Recht zurückgegeben wird. Und das können die Modernen immerhin in den alten Classikern suchen; auch Mozart erfand Massen-Effecte, die für seine Zeit etwas Neues, Ueberraschendes, Blendendes waren, und doch, mit welcher Mäßigkeit wußte er sie zu vertheilen! — Die Entschuldigung, daß die düstere Stimmung der modernen Musik das Merkmal der jetzigen Zeit sei, können wir eben so wenig annehmbar finden. Mozart und Haydn sind gewiß die heitersten Componisten aller Zeiten; ihre Musik trägt den Stempel der Fröhlichkeit, der Zufriedenheit; ihre Töne athmen Ruhe und

Lebensluſt; allein dies alles nur da, wo ſie ſich dieſer Stimmung, die ihnen ſo natürlich war, überlaſſen durften, oder wo dieſelbe ausgedrückt werden mußte; ſobald aber die Situation, der Begriff, den ſie vergegenwärtigen wollen, eine ernſte, wehmüthige Färbung verlangt, wie ſchön wiſſen ſie dies auszudrücken! Man vergleiche nur z. B. in den „Jahreszeiten“ die Romanze: „Ein Mädchen das auf Ehre hielt“ mit der Arie: „Erblicke hier, bethörter Menſch“ und im „Don Juan“ die „Regiſterarie“ mit der „Sterbeſcene“ des Gouverneurs. Dieſe zwei Componiſten, deren innerſte Natur ſich der kindlichſten Fröhlichkeit zuwendete, wie unübertrefflich haben ſie den Ernſt und das Ergreifende einer tragiſchen Situation erfaßt und wiedergegeben! Wie vermochten ſie dies? Sie waren nicht befangen in der Betrachtung ihres eigenen Weſens; ſie dachten nicht an ſich, ſondern an die Weihe der Kunſt, an den darzuſtellenden Gegenſtand, und an die beſten Mittel, Herz und Verſtand ihrer Zuhörer zu befriedigen; ſie bewahrten ihre Originalität und verläugneten doch, wenn es ihnen nöthig ſchien, ihre individuellen Neigungen. Dieſe Objectivität, welche den echten Kunſtſchöpfer bezeichnet, mangelt beinahe allen gegenwärtigen Componiſten. So lange ſich dieſe von den Einflüſſen der Zeit und von ihrer ſubjectiven Stimmung nicht mehr befreien, als es bis jetzt bei den meiſten der Fall zu ſein ſcheint, ſo lange werden ſie auch kein echtes Kunſtwerk zu Stande bringen, denn jedes Kunſtwerk beruht auf der Verläugnung der individuellen, oder ſubjectiven Stimmung des Künſtlers.

Noch viel auffallender und beklagenswerther ist der Verfall der Gesangskunst in unsern Tagen. Nicht nur, daß es mit den Sängern noch viel schlimmer steht, als mit den Componisten: es ist ein solcher Zustand bei jenen überhaupt weit gefährlicher, als bei diesen. Auf neue gelungene Compositionen können wir eher warten, denn wir besitzen ja die vortrefflichsten Werke der früheren Zeit, deren Verständniß noch bei weitem nicht so allgemein ist, als daß sie schon, als zu bekannt, der Vergessenheit geweiht werden dürften. Mit den ausübenden Künstlern ist es ganz anders. Die Sänger der Vorzeit nützen uns nichts, und wo sind die Sänger der Gegenwart? Wo werden die Sänger der Zukunft gebildet? In dieser Hinsicht eben ist der Zustand der Oper ein beklagenswerther, wenn nicht gar ein trostloser. Wir sehen gewiß nicht all zu schwarz, wir hoffen fest auf die Erhaltung der Kunst, welche denn doch ein zähes Leben haben muß, da bis jetzt selbst ihre besten Freunde sie nicht umbringen konnten. Wir dürfen aber auch die Gefahr nicht verschweigen, sondern sie fest ins Auge fassen und eingestehen, daß trotz Zeitungslobhudelei und Beifallsgeklatsche die Gesangskunst, die wahre, echte, allmälig verschwindet. Wir wissen nicht, ob Viele diesem Ausspruche beipflichten werden, wir glauben sogar, mancher unserer Leser wird nicht genau verstehen, was wir meinen; denn mit der Gesangskunst verschwindet nach und nach auch im Publicum der Sinn, das Verständniß dafür. Für uns ist es aber leider eine nur zu

offenbare Thatsache, daß unter den jetzigen deutschen Sängern und Sängerinnen, von den halbfertigen Anfängern bis zu den beliebtesten Mitgliedern der Hof- und Stadttheater, sich eine erschreckend kleine Anzahl befindet, welche wie mit gutem Gewissen als wahrhaft gute Opernsänger bezeichnen können. Dieser Ausspruch zeigt genugsam, daß unsere Ansprüche sich einigermaßen von denen vieler Opernfreunde unterscheiden. Wir wissen sehr wohl, daß sich unter den jetzigen Sängern manche tüchtige Individuen befinden, welche ein höchst ehrenvolles Streben an den Tag legen, von denen einige sogar durch manche schätzenswerthe Eigenschaft auf den Namen Künstler Anspruch zu machen berechtigt sein dürften. Allein schöne oder mächtige Stimmmittel, mehr oder minder entwickelter musikalischer Sinn, hie und da ein wirksamer dramatischer Ausdruck, dieß alles macht noch keinen guten Sänger. Um unsere Meinung deutlicher zu machen, müssen wir auf die Anfangsgründe dieser Kunst verweisen. Die Stimme, wie sie die Natur verliehen, ist das rohe Material, die Ausbildung derselben die wichtigste Vorarbeit für den angehenden Sänger; die Art den Mund zu öffnen, die Töne herauszubringen, Athem zu holen, die naturgemäße Verschmelzung der verschiedenen Stimmregister, dies sind die ersten, blos mechanischen Aufgaben; der Sänger muß die Töne nach seinem Willen verbinden und sondern können; der Ton muß in jeder Stimmlage stark oder schwach angeschlagen und bei vollkommen deutlicher Aussprache eines jeden Wortes gleich-

mäßig klingen. Dieſer erſte Theil der Geſangsſtudien, die Stimmbildung, iſt von der größten Wichtigkeit für die ganze Zukunft des Künſtlers; hier wird das Fundament gelegt zu allen folgenden Studien; von der Art, wie dieſe Vorarbeit vorgenommen wird, hängt es ab, welche Stimme der Sänger haben, und wie lange er ſie gebrauchen wird; denn die erſte Bedingung, um gut ſingen zu können, iſt die vollſtändige Herrſchaft des Sängers über ſeine Stimmmittel. Schon dieſe erſte Bedingung finden wir äußerſt ſelten erfüllt. Wie viele belobte und beklatſchte Sänger ſind abhängig von der täglichen, ſtündlichen Dispoſition ihrer Stimme; daher die Undeutlichkeit und Verzerrung in der Ausſprache; daher die Unmöglichkeit, in der höheren Stimmlage einen Ton piano anzuſchlagen oder gar auszuhalten; daher die Unfähigkeit, einen reinen Triller, einen Mordent oder auch nur einen einfachen Vorſchlag genügend auszuführen. Nehmen wir aber an, der Schüler hätte dieſen rein mechaniſchen Unterricht nach richtigen Grundſätzen erhalten, und glücklich vollendet, was wird dann mit ihm geſchehen? In dramatiſcher Hinſicht wird er, im günſtigſten Falle, einige ganz oberflächliche Uebung ſeines Sprachorgans und ſeiner Bewegungen erhalten, in Hinſicht des Geſangs, auch im günſtigſten Falle, erträglich leſen lernen, einige Fermaten einüben, Opernpartien nach der Schablone einſtudiren, von ſeinem Meiſter die Anweiſung bekommen, er möge mit Ausdruck ſingen, nach ſeinem eigenen Gefühl. Mit ſolchen halben Studien, dunkeln Lehren und gefährlichen

Principien ausgerüſtet, wird er ſich auf die Bühne wagen, und beſitzt er natürliches Talent, auch gefallen. Wir glauben nicht, daß dies genügend ſei, um ein wahrhaft guter Sänger zu werden; wenn der mechaniſche Theil, die Stimmbildung, vorüber iſt, dann erſt kommt der Moment ſingen zu lernen. Man beklagt ſich in unſerer Zeit viel über den Mangel an dramatiſchem Ausdruck bei den Sängern; man hat Recht. Allerdings ſoll der Sänger auch ſein Spiel (Sprache, Stellung, Bewegung) nach Kräften ausbilden. Allein über dieſe gerechte Anforderung ſollte man ja eine andere, wichtigere nicht vergeſſen, nämlich den muſikaliſchen Vortrag. Dieſes iſt eben die größte Schwierigkeit in der Aufgabe des Sängers, daß er, um ſeinen Platz würdig auszufüllen, nebſt den Haupteigenſchaften eines guten Schauſpielers, auch eines richtigen, ausgebildeten muſikaliſchen Vortrags bedarf. Es dünkt etwas ſonderbar, wenn man alles Ernſtes die Behauptung aufſtellt: um ein guter Sänger zu ſein, muß man gut ſingen können. Dieß würde lächerlich klingen, befände ſich die Kunſt im normalen Zuſtande; die allgemeine Begriffsverwirrung muß auf eine ſtaunenerregende Höhe gelangt ſein, um es nöthig zu machen, die einfachſten Lehrſätze, das A-B-C der Kunſt wieder in Erinnerung zu bringen! Daß dies aber nöthig ſei, beweiſen unſere Sänger durch ihren meiſtens fehlerhaften Geſang, unſer Publicum durch ſeinen, an ſo viel Unwürdiges verſchwendeten Beifall, endlich unſere Kritik in ihren ſogenannten Recenſionen; dieſe letzteren beſonders werden mit

jedem Tage leerer, nichtiger, einer Stadt wie Wien unwürdiger. Vergebens sucht man darin ein besonnenes, kunstverständiges Wort; nirgends werden die Künstler erinnert an die wahren Grundsätze der Kunst. Oder gibt es etwa keine solchen? Ist es möglich, die Gesangskunst jeder leitenden Regel zu berauben? Soll sie auf das bloße Stimmmaterial, und höchstens einige Bühnenroutine beschränkt, und der echte künstlerische Gesangsvortrag der blinden, geschmacklosen, unvernünftigen Willkür ungebildeter Sänger überlassen werden? Hat die Kunst der Rede ihre festen Regeln in der Aussprache und Betonung der Worte, so hat der Gesang nicht minder klare Regeln in der Emittirung der Stimme und Betonung der Noten. Sind die einen aus der Beschaffenheit der Sprache und aus dem Bedürfniß nach Klarheit und Ordnung der Ideen entstanden, so finden die andern in der natürlichen Anlage und Entwicklung der Melodie ihren Ursprung. Man wähle was immer für einen deutschen Satz aus einem Schauspiel, in Prosa oder Versen, und jeder Declamationslehrer, jeder gute Schauspieler, jeder, der die deutsche Sprache kennt, wird sagen können: so muß dieses gesprochen werden; er wird es aber auch beweisen können, beweisen nach Sprachlehre und Vernunftgründen. Wenn es nun so ist, wird der Schauspieler auch nur im mindesten durch diese Betonungsregeln in seinem Spiele beengt? hat er nicht tausendfache Gelegenheit, seinen freien Willen, seine Phantasie, sein ganzes Gefühl walten zu lassen, innerhalb der ihm vorgeschriebenen Regeln?

iſt nicht ſeine Auffaſſung, ſeine ganze künſtleriſche Schöpfungskraft ähnlichen Verhältniſſen unterworfen? frei und ungebunden, und zugleich beſchränkt und gefeſſelt, auf ſeine eigene Anſchauungsweiſe geſtützt, und dennoch beſtimmten, unveränderlichen Regeln der Kunſt wie der Vernunft unterworfen? Ebenſo verhält es ſich mit dem Muſiker und Sänger, der nichts von ſeiner Künſtlerfreiheit einbüßen kann, wenn er ſich den muſikaliſchen Vorſchriften unterwieſt. Dieſe Vorſchriften finden wir ganz deutlich angezeigt in jedem melodiſchen Satze durch den relativen Werth jeder Note und durch die vom Componiſten bezeichnete Tact- und Tempo-Gattung; daher jeder muſikaliſch Gebildete, deſſen Gefühl noch nicht verdorben iſt, beſtimmt angeben kann: ſo muß dieſe Melodie betont werden; und abermals wird darin keineswegs eine Beſchränkung, ſondern vielmehr ein belebender Impuls für das individuelle Gefühl liegen. Nach einer ſolchen Vorſchrift ſoll jeder Sänger, jeder Inſtrumentalvirtuos, jedwede Melodie vortragen lernen; iſt dieſes richtige Verſtändniß der Melodie und der Art ſie vorzutragen dem Sänger frühzeitig eingeimpft worden, ſo wird ihm ſpäter der natürliche Vortrag gar nicht mehr wie eine mühſam-erwobene, ſondern wie eine angeborne, mit ſeinem ganzen Weſen innig verſchmolzene Eigenſchaft erſcheinen. Dieſer natürliche, regelrechte Vortrag wirkt ohne Zweifel in jeder Hinſicht äußerſt vortheilhaft: durch die ſtrenge Befolgung dieſes Princips wahrt der Künſtler die Würde ſeiner Kunſt, indem er jedes Muſikſtück im Geiſte und nach

der Angabe des Tondichters vorträgt; je größer, schöner, wahrer das Werk ist, desto mehr bedarf es eines solchen Vortrags. Der Künstler erhält dadurch eine Sicherheit des Geschmacks und der Auffassung, welche ihn dann vor jeder Verirrung der Mode und der Gewohnheit schützt; er erhält seine Stimme länger frisch und kräftig, weil er sich nie zum unnatürlichen Forciren derselben hinreißen läßt; endlich ist ein natürlicher Vortrag ein Vortheil, nicht nur für den Einzelnen, sondern für das ganze Sängerthum: die ungewöhnlich begabten Künstler, die berühmtesten Talente, die größten Genies haben eben dadurch geglänzt, daß sie immer einfach, wahr und natürlich blieben, weil ihr natürliches Gefühl gerade durch feste Regeln und weise Beschränkungen vernunftgemäß entwickelt und auf dem rechten Weg erhalten wurde. Eben so sehr aber gewinnen dabei die minderbegabten Naturen, welche den zündenden Funken des Genies nicht besitzen; sie werden zwar nie etwas Erstaunliches, Hervorragendes leisten, allein sie werden, nach dem besprochenen Princip geleitet, richtig und correct, natur- und vernunftgemäß vortragen, und das ist mehr, als die meisten unserer gefeiertsten Sänger zu leisten im Stande sind. — Jeder echte Musikkenner wird uns gar bald verstanden und sich nur gewundert haben, daß wir mit so vielen Worten auseinander zu setzen versuchten, was sich doch ganz einfach erklären läßt und sich eigentlich von selbst verstehen sollte. Wir haben es schon gesagt, die Begriffsverwirrung im Publicum ist so groß, so allgemein, daß die einfachsten Grundsätze, die natürlichsten

Ansichten nothwendiger Weise mißverstanden werden müssen. Man gehe nur ins Theater, in die Concerte, und betrachte mit Ruhe und Unparteilichkeit die Leistungen der Künstler, und die Art, wie sie aufgenommen werden. Mit Ausnahme der Leistungen weniger älterer Künstler, welche in ihrer Jugend einigen Unterricht genossen, findet man heut zu Tage keinen schönen, einfachen, zum Herzen sprechenden, nach den Principien der richtigen Betonung ausgedrückten Gesang. Statt passender Verzierungen, haisbrecherische, kühne, aber unvollkommen ausgeführte Passagen; statt der nothwendigen Schattirung, affectirtes Flüstern und gewaltsames Herausstoßen der Töne; ein ruhiges Andante oder ein Adagio versteht beinahe Niemand mehr zu singen; ein unausstehliches Tremoliren, sei es durch die Schwächung des Stimmvermögens, oder durch Affectation hervorgerufen, macht sich überall geltend; der Fluß der Melodie wird zerrissen und durch langweiliges Ritardiren entstellt; kein vorgeschriebenes Tempo, kein bestimmter Tact und Rhythmus, keine Eintheilung der Noten wird respectirt, alles wird dem Gutdünken des Künstlers überlassen, und je mehr dieser sich von einer gesunden, natürlichen Vortragsweise entfernt, um so mehr ist das Publicum entzückt; wie es denn überhaupt nichts Verkehrtes, Unnatürliches, Widersinniges gibt, das nicht in unsern Theatern seine immer bereiten Klatscher findet, wenn es sich nur unter dem erborgten Scheine des Talentes und der Genialität vorstellt, wenn es nur unter dem Deckmantel des Gefühls erscheint; als ob das gefühlvoll sein

könnte, was weder dramatisch wahr aufgefaßt noch poetisch-schön wiedergegeben wird! Sollen wir nach all dem bereits Gesagten noch naiv genug sein, die Frage zu stellen: ob denn unsere Sänger es noch verstehen, Geschmack, Feinheit, Anmuth, Grazie in ihrem Gesange zu zeigen? Die meisten von ihnen (von den besten unter ihnen) ermangeln gänzlich aller Grundregeln des Gesangs, von der Art den Mund aufzumachen, bis auf die richtige Auffassung der Melodie; wie sollten sie nun zu dem kommen, was unsere Väter Methode oder auch Schule nannten, und was wir nur mehr dem Namen und der Erinnerung nach kennen! Man begnügt sich, aus vollem Halse zu schreien; die wenigen, die noch ein künstlerisches Streben bekunden wollen, suchen sich einige Routine im Spiele zu erwerben; man wird dann dramatischer Sänger, man singt einen declamatorischen Gesang! Wir verwahren uns allen Ernstes gegen den Verdacht, daß wir die süßliche, gezierte Coloratur der Rossini'schen Periode zurückwünschen; diese Art zu singen war eben nur eine damals sehr unheilvollwirkende, geschmacksverderbende Uebertreibung; möge man aber ja nicht übersehen, daß sich in neuerer Zeit im deutschen Norden eben auch eine Uebertreibung, eine Manier unter dem bestechenden Titel: dramatischer Gesang eingeschlichen hat. Diese Manier hat zwar einen sehr ehrenwerthen Ursprung, in dem Bestreben, den dramatischen Theil der Rolle schärfer zu charakterisiren, wirkt aber keineswegs günstig auf die Oper ein; denn abgesehen davon, daß dieser dramatische

Ausdruck oft sehr unpassend und unrichtig angewendet wird, und in vielen Fällen äußerst gekünstelt und gezwungen erscheint, so geht jedenfalls, wie wir es täglich beobachten können, der sangliche Theil dabei zu Grunde. Erscheint es schon einseitig und gewiß nicht zu billigen, wenn man sich einen correcten Gesang ohne gutes Spiel gefallen läßt, so scheint doch der entgegengesetzte Fall, für einen Sänger, jedenfalls noch naturwidriger; denn ein in musikalischer Hinsicht wahrhaft gebildeter Sänger wird sich leichter ein genügendes Spiel aneignen können, als der blos dramatisch gebildete einen genügenden musikalischen Vortrag; in der richtigen Betonung der Melodie ist der dramatische Ausdruck schon wie im Keime enthalten, während die beste Auffassung der Rolle und der Worte nicht hinreicht, eine Melodie richtig vortragen zu können; und wer wir wiederholen es absichtlich, wer kann das heut zu Tage? Vor zehn, vor fünfzehn Jahren war es doch noch besser. Es ist dies keine optische Täuschung, welche gewöhnlich das Vergangene schöner und besser finden läßt, als das Gegenwärtige. Ohne die Fehler und Mängel der Ballochino'schen Direction im geringsten zu entschuldigen, müssen wir doch auf die Leistungen eines Sängerkreises, wie die Lutzer, Hasselt, Stöckl, Meyer, Marra, Zerr, — Staudigl, Schober, Erl, Draxler, Formes u. s. w, lauter damals frischer Talente, und eines trefflichen Orchesters unter Kreutzer's und später Nicolai's echt künstlerischen Leitung, mit dem Geständniß zurück-

blicken, daß wir jetzt nicht einmal annäherungsweise etwas Aehnliches aufzuweisen haben! Manche, wir wissen es wohl, werden über dieses Geständniß frohlocken; seht, werden sie uns zurufen — jetzt klagt ihr und betrauert den Verlust der früheren Direction, und früher überhäuft ihr sie mit Tadel und Vorwürfen jeglicher Art; so seid ihr, immer unzufrieden, immer bekrittelnd, immer negirend — Wir können jedoch ruhig darauf antworten: Ja, wir haben die Leitung Ballochino's getadelt, so weit es in unsern Kräften stand, und ja, abermals, ja, wir finden jene Periode doch besser als die jetzige, und keinen dieser zwei Ausspüche sind wir gesonnen zurück zu nehmen, denn es liegt keineswegs ein Widerspruch darin. Wir haben damals, wie jetzt, nach unserm Gewissen, nach unserer besten Einsicht geurtheilt, wir haben getadelt was uns tadelnswerth schien; so üben wir es noch jetzt. Kann nicht etwas schlecht sein, und durch etwas noch Schlechteres ersetzt werden? Sollen wir deshalb das Eine oder das Andere nicht beim Namen nennen? Ist es unsere Schuld, wenn die damalige, in Vielem mangelhafte Direction durch eine beinahe in Allem mangelhafte ersetzt wurde? Wenn wir also diese Thatsache durch unser unmaßgebliches Wort zu bekräftigen suchen, so thun wir nur was Jeder thun sollte; wenn wir selten zufrieden sind, so kommt es wahrscheinlich daher, weil uns selten etwas Gutes geboten wird, und weil wir selbst in Wien noch nicht gelernt haben, das Schlechte passabel, das Mittelmäßige gut zu finden, und wenn wir mit Schamröthe auf die Ver-

wahrlosung der schönen Künste blicken, so schämen wir uns blos für diejenigen, welche direct oder indirect zu diesem Resultate beigetragen haben. — Dies zur Antwort, wenn uns, von gewisser Seite, der Vorwurf der Inconsequenz sollte gemacht werden.

Ist der Verfall der Kunst einmal festgestellt, so bleibt uns noch die Frage: wessen Schuld ist es, daß es so weit gekommen? Diese Frage findet ihre Beantwortung in der Geschichte der Oper und in den Ergebnissen, die wir vor Augen haben. Erstens, und vor allem andern sind die Theaterdirectoren unmittelbar Schuld an dem Vernachlässigung der künstlerischen Grundsätze; mittelbar aber noch viele Andere. Ja, es ist wohl an der Zeit es auszusprechen: wir alle, welche Zufall oder Beruf mit der Kunst in Berührung bringt, wir alle, die wir aus echter Kunstliebe, aus bloßer Zerstreuungssucht, oder aus was immer für Gründen das Theater besuchen, wir alle, welche Ehrgeiz, Gewinnsucht, Eitelkeit, Kunstliebe oder Pflichtgefühl dazu treibt, auf der Bühne, oder für dieselbe zu wirken, wir alle sind Schuld an dem Verfalle der Kunst: die Componisten, die einen durch ihre flache, seichte, nur auf Steigerung des Effectes abzielende, die andern durch ihre trockene, langweilige Musik; die Sänger durch eitle Effecthascherei und Uebertreibung; die Kritik durch Unwissenheit und Parteilichkeit; und nun gar das liebe Publicum! das ewig zersplitterte, in Einzelmeinungen und Cotterien zerspaltene Publicum! Die Mehrzahl ließ sich seit Jahren blenden durch glänzenden Flitter, betäuben durch Lärm und Geschrei; die sogenannten Kunst-

freunde und Kenner waren unter sich nicht einig und verstanden es nicht, die wahren Kunstprincipien, deren berufene Vertheidiger sie sind, in ihrer ganzen Reinheit zu bewahren; die gepriesenen Mäcene oder Kunstbeschützer verschwendeten nutzlos große Summen, um ihrer Selbstsucht oder Eitelkeit zu fröhnen; zur Förderung der Kunst wurde selten etwas Dauerndes gethan; an die Zukunft wurde nie gedacht. Die meiste Schuld aber und die schwerste Verantwortlichkeit tragen, wie schon gesagt, die Directionen. Die deutsche Bühne hat leider nur zu oft das traurige Schicksal erfahren, von Personen geleitet zu werden, denen sowohl die Begeisterung für die Kunst, als auch die speciellen Kenntnisse fehlten, welche also geradezu untauglich dazu waren. Eben das Kärnthnerthortheater liefert die besten Belege zu dieser Behauptung. Den momentanen Aufschwung, dessen sich diese Bühne zeitweise erfreute, dankte sie der mehr zufälligen als vorbereiteten Vereinigung bedeutender Talente, dem glücklichen Einfluß irgend eines trefflichen Capellmeisters oder Regisseurs. In der eigentlichen Leitung bestand nie ein klarer Begriff über die Bestimmung der Bühne, über die Mittel sie zu heben, zu erhalten, und insbesondere über die Bedeutung und Wirkungsfähigkeit der Oper, — mit deutlichen Worten, die Leiter dieser Anstalt verstanden nichts von der Sache, und zeigten eine Nachlässigkeit, Sorglosigkeit und Geschmacksverderbniß, welche nur mit der Geschmacksverderbniß, Geduld und Schwäche des Publicums verglichen werden kann. Darum war auch jeder theil-

weiſe Aufſchwung nur ein momentaner; man hatte Sänger, gute Sänger, und dachte nur, ſie für den Augenblick auf möglichſt einträgliche Weiſe zu benützen. Als nun die Talente ſich erſchöpft hatten, als die guten Sänger, die ein glücklicher Zufall nach Wien gebracht hatte, mit der Zeit von der Bühne ſcheiden mußten, da ſtaunte man über den Mangel an friſchen, jugendlichen Talenten, als ob es nicht mit ganz natürlichen Dingen zuginge, als ob man je auch nur den kleinſten Verſuch gemacht hätte, neue Künſtler heranzubilden. Es ſcheint wirklich in gewiſſen Kreiſen die Anſicht zu herrſchen, Talente müßten ganz von ſelbſt entſtehen. Mit dieſem Syſteme, wenn man ſolch ein blindes Umhertappen ein Syſtem nennen kann, hat man bis zu unſerer Zeit mit mehr Glück als ſonſt einer Eigenſchaft ſich durchgeholfen. Man braucht ja nur auf die Geſchichte der Oper, und beſonders auf den Entwicklungsgang, den ſie in Wien genommen, zurück zu blicken, um ſich von der Richtigkeit deſſen, was wir geſagt, zu überzeugen.

Wir ſehen vor uns die beklagenswerthen Reſultate jahrelanger verderblicher Gebahrung der Direktionen; jahrelanger Unthätigkeit und Sorgloſigkeit in Bezug auf die Ausbildung der Opernkräfte — Die Ereigniſſe bewahren eine unerſchütterliche Folgerichtigkeit in ihrer allmäligen Entfaltung.

# Die neue Direction.

Unter so überaus schwierigen Verhältnissen übernimmt Herr Cornet die Direction. Diese von mancher Seite längst erwartete Aenderung in der Leitung des hiesigen Operntheaters ist ohne Zweifel ein für die musikalischen Zustände Wiens höchst wichtiges Ereigniß. Mancher eifrige Musikliebhaber dürfte es jetzt wahrscheinlich versuchen, nicht nur die längstgehegten frommen Wünsche, die gerechten Beschwerden, die billigen oder auch vielleicht unbilligen Forderungen laut werden zu lassen, sondern sogar auf deren eben so rasche als vollständige Erfüllung zu hoffen. Auch werden die immer voreiligen Feinde und Freunde nicht ermangeln, mit unverdienten Vorwürfen von der einen Seite und prahlerischem Ausposaunen von der anderen, Herrn Cornet zu schaden. Was uns betrifft, so werden wir trachten, beide entgegengesetzte Uebertreibungen wo möglich zu vermeiden; vor allzu sanguinischen Hoffnungen werden wir uns sorgsam hüten, denn die Erfahrung lehrt uns behutsam gehen; eine neue Direction ist auch nichts Neues mehr für uns, die wir so manche nicht nur kommen, sondern auch gehen gesehen haben; sie kommen alle mit prunkenden Phrasen von Restauration, Reorganisirung, Umgestaltung u. s. w.; die Namen verändern sich, aber es bleibt der träge Geschäftsgang und die handwerksmäßige Routine; endlich gehen sie, mit Klagen über Intriguen, Cabalen, Hindernissen, Verkennung u. s. w, und lassen uns nichts Dauerndes zurück, als

höchſtens eine tiefere Einſicht in die Lebensmaxime des würdigen Ben-Akiba! — Wenn wir uns aber vor allzu kühnen Hoffnungen bewahren wollen, ſo verkennen wir doch deswegen weder die eigenthümliche Bedeutung, welche die Ernennung des Herrn Cornet für uns hat, noch den Einfluß, den dieſes Ereigniß möglicherweiſe haben kann. Die Ernennung des Herrn Cornet, eines Sachverſtändigen, eines Mannes, der von Jugend auf der Bühne angehörte, für dieſelbe und auf derſelben als Sänger und als Director gewirkt hat, zum Leiter des Wiener Hofoperntheaters iſt eine erfreuliche, thatſächliche Anerkennung der praktiſchen Kunſtprincipien, welche von der geſammten Muſikwelt Wiens mit wahrer Befriedigung aufgenommen zu werden verdient. Herrn Cornets Name hat einen guten Klang in Deutſchland; ſeine früheren Leiſtungen als Sänger, ſeine von vielen Seiten ſehr belobte Directionsführung in Hamburg, ſeine ſchon erwähnte Broſchüre, dies Alles berechtigt zu dem Glauben, die getroffene Wahl ſei eine glückliche, und indem wir dies ausſprechen, ſind wir überzeugt, die Anſicht einer nicht unbedeutenden Anzahl Kunſtfreunde zu vertreten. Ob dieſe Ernennung auch den gewünſchten Erfolg haben, ob die Leitung des Herrn Cornet für die Kunſt erſprießlich ſein werde, das wiſſen wir nicht, können es auch nicht wiſſen. Erſt wenn er einige Zeit in ſeiner neuen Stellung gewirkt haben wird, erſt dann werden wir nach und nach erkennen können, ob er unſeren Erwartungen entſprochen habe, oder nicht. Jetzt aber, vor dem Beginne der deutſchen Saiſon, ſcheint

es uns ganz passend, deutlich und entschieden auszusprechen, was wir denn eigentlich erwarten, wünschen, ja selbst fordern sollen. Wir sind weder für noch gegen Herrn Cornet eingenommen, wir wissen noch nichts über seine Absichten und Pläne, über das System, welches er in der Leitung des Kärnthnerthortheaters zu befolgen gedenkt. Wir können ihm daher mit vollkommener Unbefangenheit entgegentreten, nicht nur mit jener Unbefangenheit, welche wir in jeder kritischen Beurtheilung zu bewahren suchen, sondern mit der, welche die gespannte Erwartung gibt, einem Manne gegenüber, dessen Leistungen wir erst zu gewärtigen haben. Auch ist es, meinen wir, nicht wohl gethan, sich immer nur mit dem Urtheile über einzelne Geschehnisse zu befassen: man soll auch zuweilen ein Gesammturtheil aussprechen. Der mehr oder minder große Erfolg einer Oper oder einer Sängerin ist wohl für Neuigkeitskrämer und Tagsnotizler von äußerster Wichtigkeit. Eine etwas ernsthafter gemeinte Kritik hat vielleicht doch noch Besseres zu thun, als das in den hiesigen Zeitungen übliche Berichterstatten über die Anzahl von Hervorrufungen, deren unser klatschsüchtiges Opernpublicum seine Lieblinge würdigt. Es kann wirklich gar nicht schaden, wenn man von Zeit zu Zeit das Publicum und die Direction daran erinnert, was man von der Leitung eines Instituts wie die Wiener Oper erwarten und fordern darf, welche Grundsätze man in Kunstsachen zu befolgen für nöthig hält Man soll trachten, das Urtheil des Publicums reifer, ernster, selbstständiger, consequenter zu machen; Direc-

tion und Sänger müssen einsehen lernen, daß es sich um etwas mehr handelt, als um ein allabendliches Puppenspiel.

Wir haben bereits gesagt, welche Bedeutung wir der Oper beilegen, und wie wir in der Erklärung über deren Begriff mit Herrn Cornets Worten übereinstimmen: „Oper „nennen wir jenes Bühnenschauspiel, welches durch Vereini„gung der Poesie und Musik in ein Ganzes, nicht nur den „Gefühlsausdruck der Charaktere handelnder Personen erhöht, „die Situationen anschaulicher ausmalt, den Wortbegriff er„gänzt, sondern auch als selbstständiges musikalisches Drama „Empfindungen erregen, das Gefühl erheben muß. Besondere „Ausschmückung durch Decorationspracht, Tanz u. s. w. ist „nicht Bedingung, sondern Accessorium der Oper." Auf diese Definition werden wir uns im Ausspruche unserer Meinung stützen. Da nun aber die Opernvorstellungen der Gegenwart dieser Definition keineswegs entsprechen, indem die Kunst des Gesanges so überaus tief gesunken ist, und die Gesammtdarstellungen sich auffallend mangelhaft gestalten, so ist von der neuen Direction jedenfalls eine tief eingreifende, vollständige Aenderung zu gewärtigen.

Bevor wir uns näher darüber äußern, wird es nöthig sein, die Kräfte genauer zu prüfen, welche Herr Cornet vorfindet. Wir werden daher das Personale der Oper, wie es im Jahre 1852 bestand, nämlich die Sänger und Sängerinnen, Orchester, Chor, Ballet u. s. w, einer näheren Besprechung unterziehen.

## Personal des Hof-Operntheaters im Jahre 1852.

### Sängerinnen.

Frl. Jenny Ney. — Eine schöne, besonders in der höhern Lage kräftig und rein klingende Stimme, eine bemerkenswerthe Ausdauer, so wie der unermüdliche Fleiß, den sie in der weitern Ausbildung ihrer Fähigkeiten bekundet, — dieß sind die wahrhaft anerkennenswerthen Vorzüge dieser Künstlerin. Das ihr zunächst offen liegende Feld ist die heroische, hochtragische Oper, in welcher sie durch ihre imposante Gestalt, ihre Kraft und Ausdauer nicht unbedeutende Erfolge errungen hat. In Partien wie „Valentine," „Lucrezia," „Donna Anna," „Rezia" leistet sie Vorzügliches; die Auffassung des allgemeinen Charakters der Rolle, so wie der musikalische Vortrag sind meistens richtig und correct, und wenn auch nicht hinreißend schön, doch nicht ohne Wärme. Der gegründetste Vorwurf, den man ihr machen kann, ist jedenfalls der, daß sie ihre Stimme nicht immer vollkommen beherrscht, woraus denn auch stellenweise ein unschönes Forciren, im Allgemeinen aber ein Mangel an gehöriger Vertheilung von Licht und Schatten in ihrem Gesange entsteht. Anderseits müssen wir aber gestehen, daß Frl. Ney seit etwa einem Jahre nicht unerhebliche Fortschritte gemacht; sie zeigt jetzt mehr Gleichheit und Mäßigung im Emittiren der Stimme und mehr Schwunghaftigkeit im dramatischen Ausdruck; dies bezeugen ihre Leistungen in den schon erwähnten Partien, so wie

auch jene als Gräfin in „Figaro's Hochzeit.“ Diese wunderbar schöne und doch meistens aufgeopferte Rolle wurde von Frl. Ney mit einem Fleiße und einer Mäßigung gesungen, die, vereint mit dem vollen Klang ihrer Stimme und einem guten Spiele, den wohlthuendsten Eindruck zurückließ und die wärmste Anerkennung verdient. Viel weniger können wir uns mit ihrer Ausführung der „Norma“ und „Alice“ einverstanden erklären; die erstere gehört zwar allerdings in das tragische Fach, verlangt aber gleichzeitig eine Vollendung in der Coloratur, welche Frl. Ney nicht besitzt; so schwunghaft und energisch sie daher auch manche Stellen wiedergibt, so geht doch nebst der virtuosen Coloratur auch die der Bellinischen Musik eigenthümliche Weichheit, die ergreifende, unnennbare Sehnsucht, welche in diesen Tönen liegt, dabei verloren. Die „Alice“ ist nun ebenfalls theilweise außer dem Bereiche von Frl. Ney's Talent; der kindlich-einfache Charakter dieses schlichten Landmädchens, welches sich erst im Augenblicke der höchsten Noth und Verzweiflung zu einem großartigen Ausdrucke steigert, und selbst hier (im 3. Act) religiös begeistert, aber durchaus nicht tragisch-leidenschaftlich erscheint, findet in ihr nicht die geeignete Repräsentantin; Einzelnheiten sind wohl sehr schön ausgeführt, die kräftige Stimme ist besonders im Vocalterzett und in manchen energisch aufgefaßten Stellen von großer Wirkung; aber all das Zarte, Schlichte, Naive dieser Rolle wird vermißt. In Partien wie „Lucia,“ „Pamina,“ „Athenais“ (Die Musketiere), „Indra“ ist dieser Widerspruch zwi-

schen der Stimme, Gesangsweise, ja sogar der Gestalt der Künstlerin einerseits, und der darzustellenden Rolle andererseits noch viel hervortretender; sie hatte namentlich die „Athenais“ sehr fleißig studirt, auch kam ihr hier die sorgsame Aussprache gut zu statten. Dennoch aber erfordern die genannten Partien einen höheren Grad von technischer Fertigkeit, welchen Fräulein Ney nicht besitzt, — denn ihr Triller ist nicht ganz fehlerfrei und ihre Coloratur ist nicht klar und leicht genug —, dann eine feine, zarte Darstellung und Vortragsweise, welche die geschätzte Sängerin trotz aller Mühe nicht zu bieten vermag.

Nichtsdestoweniger müssen wir es im Interesse der hiesigen Oper lebhaft bedauern, diese Künstlerin scheiden zu sehen. Nach Wien gekommen, als eben der größte Mangel an guten Sängerinnen herrschte, hat Fräulein Ney während ihres dreijährigen Hierseins sowohl durch ihre Leistungen, als nicht minder durch ihre Bereitwilligkeit und Ausdauer dem Kärnthnerthortheater wesentliche Dienste geleistet; sie ist keine geniale Künstlerin, sie entzückt nicht, wirkt nicht hinreißend, aber dennoch können wir jeder Bühne, welche sie unter ihren Mitgliedern zählen wird, glückwünschen, denn eine frische, noch nicht im Abnehmen begriffene Stimme, wie sie Fräulein Ney besitzt, verbunden mit dem unermüdlichen Fleiße und dem immer weiterstrebenden Talente dieser Sängerin ist wohl heut zu Tage nicht so leicht zu finden.

Frau Anna de Lagrange. — Ueber die Leistungen dieser Sängerin sind die widersprechendsten Urtheile laut

geworden. Im Anfang ihres Hierſeins ließ ſich ein Theil unſeres gutmüthigen Publicums durch ihre blendende Kehlenfertigkeit, durch das übertriebene Lob der Zeitungen und durch die gewöhnliche Demuth einer fremden ſogenannten Notabilität gegenüber irre führen. Ein für Frau Lagrange glücklicher Zufall war es auch, daß ſie bei der erſten Aufführung des „Propheten" in Wien die Fides ſang und dadurch in den Beifall, den Meyerbeer's Werk hier wie überall fand, miteinbegriffen ward, obwohl man behaupten kann, daß ihr beinahe alle zur genügenden Ausführung dieſer Partie unentbehrlichen Eigenſchaften fehlen. Hinreißenden tragiſchen Ausdruck, oder fein charakteriſtiſche Färbung wird wohl noch Niemand weder im Spiele noch im Geſange der Frau Lagrange entdeckt haben; was ferner die Ausdehnung der Stimmmittel betrifft, ſo beſteht dieſer vielgeprieſene ungeheure Umfang viel mehr in der Einbildung einiger Enthuſiaſten, als in der Wirklichkeit, denn für beſonnene, vernünftige Muſikfreunde wird es doch nie darauf ankommen, ob man einen Ton anſchlägt, ſondern wie man ihn anſchlägt, ob er auch Klang, Mark und Fülle genug beſitzt, um für einen wirklichen, menſchlichen, geſungenen Ton gelten zu können; von dieſem Geſichtspuncte aus betrachtet, bietet uns die Stimme der Frau Lagrange nicht drei geſunde, wohlklingende Töne. Allein die meiſten eifrigen Bewunderer ihres Talentes geſtehen ein, daß ihre Stimme, angeblich durch die Vervollkommnung in der Coloratur, bedeutend gelitten habe, und verweiſen zur richtigen Beurtheilung

dieſer Sängerin, eben auf dieſe Coloratur. Aber auch in dieſer Richtung müſſen wir den Enthuſiaſten entgegentreten, es iſt wahr, Frau Lagrange entwickelt eine im erſten Augenblicke ſtaunenerregende Coloratur, — wenn man unter dieſer Bezeichnung nur die Schwierigkeit der unternommenen Paſſagen verſteht; — allein hier wiederholt ſich wie von ſelbſt, was wir über die Stimme ſagten; es handelt ſich nämlich nicht, ob man Schwierigkeiten unternimmt, ſondern wie man ſie ausführt. Die Schwierigkeit einer Paſſage kann wohl unſere Aufmerkſamkeit, unſer Staunen erregen, aber nur die paſſende Wahl, die Schönheit der Coloratur, die Anmuth, Grazie, Leichtigkeit und Sicherheit der Ausführung erwecken unſer Wohlgefallen. Erfüllt Frau Lagrange dieſe Bedingungen? nicht ganz; ihre Coloratur iſt ſelten geſchmackvoll und ſchön, denn ſie überſchreitet die natürlichen Gränzen der menſchlichen Stimme, ſie ſucht durch die Bizarrerie, durch das Gewagte ihrer Paſſagen zu glänzen; es ſind nur mehr die künſtlichen Sprünge eines Inſtrumentes; dabei geht aber die Symmetrie, die Correctheit, die edle Schönheit der Ausführung oft genug verloren. Der Behauptung, die Coloratur nütze die Stimme ab, möchten wir nicht beipflichten; es mag ſein, daß die ſtete Uebung von Rouladen und dergleichen die Kraft des Tones etwas vermindere, wirklich ſchädlich auf die Stimme wirken kann nur die Unmäßigkeit, die Uebertreibung in der Coloratur. Dies eben ſcheint uns bei Frau Lagrange der Fall zu ſein; durch jene unpaſſenden, unſchönen Paſſagen

hat ſie ihre Stimme dermaßen ermüdet, daß der Ton derſelben ſchwach und unſicher, folglich eine wahre, reine Coloratur unmöglich wurde. Schwierigkeiten wagen bedeutet nicht viel, man muß ſie auch überwinden können; man kann dies aber nicht, wenn durch den unſichern Anſchlag, das Zittern des Tones, die unſchöne Art den Mund zu verzerren und den Kopf in die Höhe zu werfen, der Geſang ungleich und überſtürzt wird. Eine ſchöne, geſchmackvoll gewählte und rein ausgeführte Coloratur, wie wir ſie zum Beiſpiel von der Lutzer, Perſiani, Tadolini u. ſ. w. gehört, nützt die Stimme nicht ab, ſondern bedarf vielmehr, um wohlthuend zu wirken, einer ſchönen, vollen, gleichmäßig ausgebildeten Stimme.

Fräulein Mathilde Wildauer. — Mit einer kleinen, ziemlich wohlklingenden Stimme, einer mehrjährigen ſchauſpieleriſchen Routine und einer richtigen Kenntniß der ihr durch die Beſchaffenheit ihrer Mittel geſtellten Gränzen ausgerüſtet, und auf ihre ſeit langer Zeit erprobte Beliebtheit beim hieſigen Publicum pochend — trat Fräulein Wildauer als Opernſängerin auf und gefiel ſo ziemlich allgemein, obwohl ihr einerſeits die nöthigen, auf die Dauer ausreichenden Stimmmittel, anderſeits die gründlichen muſikaliſchen Kenntniſſe mangeln. In jeder in techniſcher Beziehung ſchwierigeren oder eine ernſtere, gemüthsreichere Färbung erfordernden Rolle bleibt ſie hinter den ohnehin ſehr beſcheidenen Anforderungen, die man hier an ſie ſtellt, zurück. „Caſilda," „Linda," „Giralda" gehören theils in eine, theils in beide dieſer Kategorien. In letzter

Zeit hat sich Fräulein Wildauer mit ziemlichem Glücke als Susanne in „Figaro“ versucht; wir möchten zwar nicht behaupten, sie sei dem musikalischen Theile dieser Rolle durchgehends gewachsen; insbesondere im Vortrage der Gartenarie mangelt ihr die künstlerische Weihe, die edle Einfachheit der Betonung, aber trotzdem wußte sie durch ihr nettes Spiel und ihr richtiges Maßhalten diese Leistung zu einer ziemlich gelungenen zu gestalten.

In der modern-französischen sogenannten Spieloper, wie z. B. im „Schwarzen Domino,“ in den „Kronbiamanten,“ in der „Zigeunerin,“ wo der sangliche Theil keine besonderen Schwierigkeiten bietet, zeichnet sich Fräulein Wildauer durch Leichtigkeit, Anmuth und Entschiedenheit vortheilhaft aus. Der anfangs etwas überschwengliche Erfolg *), den diese Leistungen erzielten, galt vor Allem der Neuheit der Erscheinung; man war überrascht, eine längst bekannte Schauspielerin plötzlich in der Oper auftreten zu sehen, und beurtheilte ihre Leistungen als Interesse erregende Versuche einer beliebten Persönlichkeit. Andererseits aber waren diese Leistungen selbst, obwohl weder in dramatischer noch in musikalischer Beziehung hervorragend, durch die Vereinigung der schauspielerischen Gewandtheit mit einiger Leichtigkeit im Gesange immerhin bemerkenswerth.

Ja es liegt in dem Gelingen dieser Versuche eine wich-

*) Dieser Erfolg hat, so wie die Stimmmittel der Künstlerin, in letzter Zeit bedeutend abgenommen.

tige, leider meiſtens unberückſichtigt gebliebene Mahnung für angehende Sänger und Sängerinnen, wie nützlich und den Totaleffect fördernd es ſei, wenn der Geſang durch ein entſprechendes Spiel unterſtützt wird; wir meinen damit durchaus kein außergewöhnlich geiſtreiches Spiel, wie es nur ein von der Natur bevorzugter, durch unermüdliches Studium gebildeter Schauſpieler erzielen kann, welches aber für den Sänger kaum erreichbar, und jedenfalls nicht unbedingt wünſchenswerth erſcheint, — ſondern blos eine genaue, praktiſch eingeübte Kenntniß der erſten handgreiflichſten Bühnenregeln, als da ſind: ungezwungene Bewegungen, reine, deutliche Ausſprache, richtige Betonung der Worte und genügendes Verſtändniß des darzuſtellenden Charakters; lauter Eigenſchaften, welche jeder ſelbſt minder begabte junge Sänger, auch ohne viel natürliches ſchauſpieleriſches Talent, mit Fleiß und Beharrlichkeit erreichen kann und welche man dennoch ſo ſelten, ſelbſt bei den Beſſeren, vereinigt findet.

Fräulein Thereſe Schwarz. — Als dieſe Künſtlerin zum erſten Male im Kärnthnerthortheater auftrat, war der Erfolg, den ſie errang, ein völlig verdienter, denn ſie beſaß eine ſchöne, weich und angenehm klingende Altſtimme, ziemliche Fertigkeit in der Coloratur, verſtändiges Spiel und einen ruhigen Vortrag, von dem man hoffen konnte, daß er in der Folgezeit an Wärme und Feuer gewinnen würde. Leider entſprachen die ſpäteren Leiſtungen des Fräuleins Schwarz keineswegs den damals gehegten Erwartungen; ſchon nach

Verlauf einiger Jahre — alſo lange vor dem Augenblicke, wo eine ſolche Veränderung mehr oder minder bei jedem Opernkünſtler eintreten muß — finden wir ihr Organ merklich geſchwächt, die Regiſter ungleich, den Anſchlag unſicher, lauter deutliche Zeichen einer totalen Zerrüttung des Stimmmateriales. Wir wiſſen nicht, ob dieſe bedauerliche Veränderung dem Einfluſſe eines ſtattgehabten längern Unwohlſeins der Künſtlerin, oder der in jetziger Zeit ſo oft vorkommenden falſchen Behandlung der Stimme zuzuſchreiben ſei, jedenfalls aber iſt es begreiflich, daß durch die Ungleichheit der Töne die Coloratur an Correctheit verloren, und durch das beſtändige Tremoliren — ein Zeichen phyſiſcher Schwäche oder ſchlechten Geſchmacks — der Vortrag nichts an Wärme und Innigkeit gewonnen habe. Das Spiel des Fräuleins Schwarz zeigt, wie ſchon geſagt, von richtigem Verſtändniß und allgemeiner Bildung; ihre Ausſprache, obwohl durch einen unangenehmen Accent beeinträchtigt, iſt ganz deutlich und die Betonung richtig. Um ſo mehr müſſen wir bedauern, daß die Vereinigung ſo ſchöner Mittel mit nicht geringem Talente keine beſſern Reſultate hervorgebracht habe.

Fräulein Luiſe Liebhart. — Die Kritik muß nicht nicht nur die abſolute individuelle Befähigung, ſondern nicht minder die relative Befähigung der Perſonen zu der ihnen angewieſenen Stellung beurtheilen. Als Fräulein Liebhart im Jahre 1851 engagirt wurde, wäre ſie für zweite Partien leichterer Gattung (wie zur Zeit ihres erſten Hierſeins) eine

entsprechende Acquisition gewesen; als erste Coloratur-Sängerin konnte sie aber unmöglich auf genügende Weise ihren Platz ausfüllen, und dennoch wurde dieser Versuch einige Zeit gewagt. Wir bedauern von ganzem Herzen ein Publicum, welches derlei Experimente kaltblütig hinnimmt. Aber nicht nur für die Zuhörer, für die Sängerin selbst scheint dieses Wagniß bedauerliche Folgen gehabt zu haben: Fräulein Liebhart hatte, als sie ihr jetziges Engagement antrat, eine dünne, aber ziemlich rein klingende Stimme, auch war ihre Coloratur, so lange sie nicht zu complicirte Passagen machen wollte, correct; dies, so wie ihre leidlich gute Aussprache hätte sie befähigt, im beschränkteren Wirkungskreise Genügendes zu leisten, während sie, wie schon gesagt, für erste Partien in der hiesigen Oper nicht ausreicht; dies stellte sich immer deutlicher heraus, und es ist besonders seit der in jeder Hinsicht verunglückten Aufführung der „Undine" des Herrn von Lwoff auffallend, wie sehr ihre Stimme angegriffen ist. Sie vermag es kaum mehr, einen Ton rein anzuschlagen, oder gar festzuhalten; dadurch wird nun oft ein Umschlagen der Stimme, häufiges Falschsingen, Fehler in der Vocalisation u. s. w. bewirkt. Es versteht sich wohl von selbst, daß bei dieser Schwächung der physischen Mittel von einem geregelten Vortrag und einer bemerkenswerthen Auffassung um so weniger die Rede sein kann, als Fräulein Liebharts Talent nicht der Art ist, je aus dem Geleise des Alltäglichen heraustreten zu können.

Frau Rosa Hermann-Czillag. Als diese Sängerin nach Wien kam, besaß sie eine Altstimme von bedeutendem Umfange und ziemlichem Klange, aber ohne feineren Schliff; ihr Vortrag war fehlerhaft, ihr Spiel kalt und leblos. Jetzt, nach einem beinahe dreijährigen Engagement, hat ihre Stimme bedeutend verloren, ihr Gesang und Spiel nichts gewonnen: das erste ist die Folge des mühsamen Hinaufschraubens der Stimme, um Sopranpartien zu singen, wie „Lucrezia," „Agathe" u. s. w. und beweist die völlige Unkenntniß der von der Natur erhaltenen Mittel; das zweite ist ein Beweis, daß Frau Hermann-Czillag nicht zur Sängerin berufen ist. Ihre Leistungen bieten uns die Vereinigung aller Mängel und Fehler, welche wir sonst nur einzeln an verschiedenen Sängerinnen zu rügen hatten, wie: öfteres Tremoliren, unrichtige Betonung, Tactveränderungen, Geschmack- und Ausdruckslosigkeit, gleichgiltiges, kaltes Spiel u. s. w. Namentlich als „Fides" zeigen sich diese Mängel am auffallendsten, und daß diese Leistung im Wiener Operntheater, wir sagen nicht beifällig aufgenommen, sondern nur ertragen wurde, beweist, daß das hiesige Publicum die wahre Bedeutung dieser Partie ebenso wenig kennt, als die Sängerin. Wir wissen wohl, daß selbst der spärliche Beifall, den Frau Hermann-Czillag meistens erhielt, nicht vom eigentlichen Publicum ausging, allein dieses letztere trägt dennoch durch ein allzu passives Verhalten die meiste Schuld, wenn die ungebildete Talentlosigkeit sich ungestraft breit machen darf.

Fräulein Fanny Schwarzbach. — Diese noch jugendliche Sängerin zeigt viel Tactfestigkeit und musikalische Routine; eben diese Sicherheit ist es wahrscheinlich, die sie im Allgemeinen und sogar in größeren Partien, die ihr offenbar in jeder Beziehung zu schwer sind, mit einem Selbstvertrauen auftreten läßt, welches sonst weder durch das Stimmmaterial, noch durch auffallende Spuren besonderer Begabung gerechtfertigt erscheint. Ihre Stimme ist ziemlich stark, aber grell; dem Vortrage mangelt noch jedwede Ausbildung und auch im Spiele weiß sie nicht Maß zu halten; hingegen ist die deutliche und ziemlich correcte Aussprache zu loben. Fräulein Schwarzbach muß tüchtig studiren, sie muß vor Allem lernen, mit mehr Ruhe — wir möchten beinahe sagen, mit mehr Bescheidenheit — aufzutreten. Wenn sie die Ungleichheit ihres Gesanges, so wie das Unzarte, Grelle ihres Spiels beseitigt haben wird, dann wird sich über ihre Befähigung ausführlicher sprechen lassen.

Fräulein Betty Engst. — Diese Sängerin ist durch ihre musikalische Routine, so wie durch den Fleiß, den sie auf jede ihr anvertraute Rolle verwendet, sehr geeignet, in zweiten, minder hervorragenden Partien beschäftigt zu werden. Versuche mit „Agathe" und „Fides" gelangen nicht; zu solchen Aufgaben ist ihre Stimme nicht genug ausgebildet, Vortrag und Aussprache viel zu grell.

Für kleine Partien sind noch vorhanden: Die Damen Marie Müller, ... Lutz und Rosa Schwarz, wovon aber nur die beiden letztgenannten verwendbar sind.

## Sänger.

Herr Ander. — Als dieser Künstler im Jahre 1845 als „Stradella" seinen ersten theatralischen Versuch wagte, werden es wohl Wenige geahnt oder vorausgesehen haben, wie hoch er sich in der kürzesten Zeit in der Meinung des Publicums erheben würde. Wir haben es alle mit angesehen, wie der schüchterne, unbehoifene Anfängee sich in einen entschieden auftretenden, künstlerisch beseelten Sänger umwandelte; wie er immer beliebter, und, seit drr Aufführung des „Propheten," der gefeierte Günstling des hiesigen Publicums wurde. Indeß auf diesen Standpunct dee Beurtheilung, den der wahre, oder falsche Enthusiasmus einnimmt, vermögen wir uns nicht zu stellen, denn bei aller Anerkennung des tüchtigen Strebens und der vielen schätzenswerthen Eigenschaften dieses Künstlers müssen wir doch gestehen, daß, unserer Meinung nach, der Beifall, den er hier findet, ein theilweise übertriebener ist. Was wir damit meinen, wird hoffentlich aus der folgenden Beurtheilung, worin wir die Vorzüge und Mängel dieses Künstlers näher betrachten, ersichtlich werden.

Herr Ander ist unstreitig ein Sänger von nicht gewöhnlicher Begabung; man sieht und hört es ihm an, daß er innerlich von dem Drange erfüllt ist, wahrhaft Großes und Bedeutendes in seiner Kunst zu leisten. Schon um dieses ehrenvollen Strebens willen verdient er warme Anerkennung, denn wie selten sind zu jeder Zeit die Künstler, welche in

der Erfüllung ihres Berufes mehr als ein materielles Erwerbsmittel erblicken. Zu gleichem Lobe muß uns auch der eiserne Fleiß, durch den sich Herr Ander zu seiner jetzigen Stellung emporgeschwungen hat, anregen. Nicht als ob dieser Fleiß in jeder Beziehung immer richtig angewendet worden wäre; wir werden vielmehr bald sehen, auf welche bedauerliche Abwege Herr Ander gerathen ist; allein er hat alles was in seinen Kräften stand, gethan, um das Ziel des wahren Künstlers zu erreichen und hat es auch so weit gebracht, als es Talent und Fleiß ohne planmäßige künstlerische Anleitung bringen können.

Das genügendste Ergebniß seiner Bestrebungen hat Herr Ander jedenfalls in der Ausbildung seines Spieles bekundet. Es ist wahrhaft erstaunlich, welche Sicherheit und Selbstständigkeit er im dramatischen Theile seiner Leistungen erlangt hat; ja es wäre völlig unglaublich, daß ein Anfänger in so kurzer Zeit und blos durch eigenes Studium eine solche Gewandtheit im Spiele erreicht hätte, wenn nicht auch hier das Dasein mancher Fehler und Unarten uns an das Selbststudium erinnerte. Dahin gehört das Gedehnte, Breite seiner Aussprache, in welcher sich, besonders im gesprochenen Dialoge, der heimatlich-slavische Accent nicht verleugnen läßt; auch mangelt ihm für ruhige, heitere oder schwärmerische Momente die Anmuth und Leichtigkeit in Sprache und Bewegung. Dafür erkennen wir mit Freuden, daß nicht nur andere äußerliche Eigenschaften, Gang, Haltung, Geberde und Mienenspiel

durchaus mäßig, edel und bedeutender ausgebildet sind, als man es bei den Sängern gewohnt ist, sondern daß auch sein Verständniß der dramatischen Aufgabe, sein von Kraft und Feuer belebter, stellenweise wahrhaft hinreißender Ausdruck, und dieses vorzugsweise in Rollen, die eine kräftige, heroische Färbung erheischen, — von dem Talente des Künstlers das schönste Zeugniß liefern. Das Spiel des Herrn Ander ist also, selbst mit den erwähnten kleinen Unebenheiten, im Ganzen genommen ein vorzügliches, und wir glauben es sei leicht, dies gebührend anzuerkennen, ohne sich deswegen zu überspannten Lobeserhebungen hinreißen zu lassen. Wir haben es schon einmal gesagt, das Spiel ist eine wichtige, aber nicht die wichtigste Bedingung für den Sänger; wer dieß vergißt — und nur zu viel Sänger und Componisten vergessen es heut zu Tage —, der läßt die Grundbedingung einer Opernvorstellung außer Acht. Nachdem wir daher dem dramatischen Talente des Herrn Ander, und dem Fleiß, den er daran gewendet, unsere freudigste Anerkennung gezollt haben, wenden wir uns zur Beurtheilung des Sängers Ander.

Er besitzt eine umfangreiche, kräftige Stimme; schön werden wir sie wohl schwerlich nennen können, denn ihr Klang ist allerdings mächtig und erschütternd, wirkt aber selten anmuthig und sympathisch; einige Töne in der höheren Lage haben sogar etwas durchdringend schneidendes, das unangenehm berührt. Wir zweifeln nicht, daß man aus dieser Stimme hätte bessern Nutzen ziehen können; allein es ist augen-

scheinlich zu wenig gethan worden, um durch sorgsame Pflege, durch planmäßige Ausbildung von allem Anfange an, die harten Kanten derselben abzurunden, ihren Klang angenehmer zu machen und sie ganz in die Gewalt des Sängers zu geben. Der nicht immer ganz reine Stimmansatz — indem der Sänger statt den Ton unmittelbar fest anzuschlagen, ihn erst, so zu sagen, aufsuchen muß, — das öfter vorkommende Zittern des Tones, die Unmöglichkeit, die mindeste Verzierung, wäre es auch nur ein einfacher Mordent, correct auszuführen, dies sind deutlich sprechende Belege für unsere Behauptung. Auffallend unangenehm berührt uns auch eine Angewöhnung, die Herr Ander zwar mit manchem andern, selbst guten Sänger gemein hat, die aber dem ungeachtet unbedingt zu verdammen ist: wir meinen das stete Einschieben des Hauchlautes in der Verbindung der Töne (Le-hi-hi-be, Gna-ha-ha-be); es ist dies eine äußerst unschöne Gewohnheit, welche dennoch dem Publicum, wahrscheinlich weil es ebenfalls schon daran gewöhnt ist, gar nicht aufzufallen scheint, so daß es beinahe nöthig wird, auf das Widersinnige derselben aufmerksam zu machen, zu bemerken, wie durch diese Unart jede sanfte Melodie hart und eckig wird, und der Wohlklang der Worte ganz verloren geht; was würde ein italienisches oder französisches Publicum wohl dazu sagen, wenn ein italienischer oder französischer Sänger seine Sprache auf diese Art behandelte? Unser Tadel über solche bedauerliche Gewohnheiten, so wie

über die materiellen Hinderniſſe, welche Herr Ander durch falſche Behandlung ſeiner Stimmmittel, der freien Entfaltung derſelben entgegengeſetzt hat, führen uns ganz natürlich zur Beurtheilung ſeines Geſangvortrages, weil eben die Art, wie die Stimmbildung und Uebung vorgenommen wurde, auf die ſpäteren Kunſtleiſtungen einen ſo merklichen Einfluß ausübt. Herrn Ander's Vortrag zeigt, nach unſerer Meinung, allzu deutlich, daß er entweder zu wenig planmäßigen Geſangsunterricht erhalten, oder doch einen ſolchen, der ihn unvermeidlich auf Abwege führen mußte. In Momenten der wildeſten Leidenſchaft, überall wo der muſikaliſche und dramatiſche Ausdruck ſeinen Höhepunct erreicht, wo Schmerz, Verzweiflung, Rachgier, Zorn u. ſ. w. ihren unbegränzten Ausbruch finden dürfen, da kommt ihm die hinreißende Glut ſeines Spieles, die unruhige Leidenſchaftlichkeit ſeines Vortrages, und ſelbſt der durchdringende Ton ſeiner Stimme, wohl zu Statten. Solche Momente ſind zum Beiſpiele: das Finale des zweiten Actes in „Lucia," das Terzett im „Tell," die Arie Florestan's; hier iſt wahres Gefühl, wahre Leidenſchaft, begeiſternd ausgedrückt. Auch den „Propheten" gibt Herr Ander vortrefflich; wenn wir die Paſtorale im zweiten Acte, welche eines ſanfteren, graziöſeren Vortrags bedarf, ausnehmen, ſo können wir dieſe Leiſtung in ihrer Geſammtheit als eine vorzügliche bezeichnen. Gleichzeitig müſſen wir aber auch an die Beſchaffenheit des Werkes, und insbeſondere der Rolle des Johann von Leyden, erinnern.

Im „Propheten“ herrſcht, ungeachtet vieler geiſtreich-gedachten Stellen, eine Ueberhäufung von Reizmitteln, der man, trotz allem äußern Glanze, bereits die innere Erſchöpfung und Ohnmacht des Componiſten, ferner durch ſolche Mittel zu wirken, anmerken kann. Die Titelrolle iſt ſowohl in dramatiſcher wie in muſikaliſcher Hinſicht eine aus den natürlichen Gränzen des Geſanges und des dramatiſchen Ausdrucke heraustretende Partie; die glückliche Ausführung derſelben kann daher als eine außerordentliche Kraftäußerung, ſtellenweiſe auch als eine poetiſche Schöpfung, nach Verdienſt ausgezeichnet, niemals aber als Probierſtein der Leiſtungsfähigkeit eines geſunden Talents angeſehen werden. Daher müſſen wir es bedauern, daß gerade der „Prophet“ die einzige, nach unſerer Meinung, gelungene Geſammtleiſtung des Herrn Ander iſt; alle übrigen bieten nur ſchön ausgeführte, gelungene Momente, deren vorzüglichſte wir bereits angeführt. Und dieſe Stellen ſind, wie ſchon bemerkt, gerade diejenigen, wo die tragiſchen Leidenſchaften ihren Höhepunct erreicht haben. Eine künſtleriſche Leiſtung beruht aber keineswegs auf der alleinigen Ausführung ſolcher Momente, ſondern auf der ruhigen, beſonnenen Entwicklung des Charakters. Herrn Ander kommt es ſchwer an, dieſe Ruhe zu bewahren, er wird vom erſten Augenblicke an hochtragiſch. Nehmen wir als Beiſpiel eine ſeiner beſten Rollen, deren Glanzpunct wir ſchon erwähnt, den Arnold im „Tell,“ ſo finden wir gleich im Ausdruck des erſten Recitativs zu viel Pathos; das ſol-

gende Duett mit „Tell“ wird nun vollends mit einer Schärfe und Härte gesungen, welche für diese Exposition des Dramas ganz unpassend und den Intentionen des Componisten gerade entgegenwirkend ist; selbst in die weiche, zärtliche Melodie: „O Mathilde,“ welche den süßesten Schmelz der Stimme den bezauberndsten Liebreiz des Vortrags verlangt, legt Herr Ander seinen breit-pathetischen, heroisch-stolzen Ausdruck. Dasselbe gilt von dem zarten Mittelsatz „O Seligkeit“ im Duett mit Mathilde; dasselbe gilt in jeder Partie, von jeder zarten, gemüthlichen Stelle, wie z. B. die Romanze im ersten Acte der „Hugenotten;“ also um wie viel mehr in solchen Partien, wo eben dieses Elegische, Weiche, Zarte und Anmuthige den Hauptcharakter der Rolle bildet, wie z. B. alle Mozart'schen Tenorpartien u. a. m. Hier sündigt Herr Ander gar zu oft gegen Tact, Tempo, Rhythmus und wahres Gefühl; überall mengt er, entweder ganz unnöthiger Weise, oder wenigstens zu früh, den heroischen, hochtragischen Ton gewaltsam hinein. Sein Gesang ist zwar markig und feurig, aber auch schroff und zerhackt; voll Kraft und männlicher Energie, aber ohne Grazie und Wohllaut. Es fehlt die Mäßigung, die Selbstbeherrschung im Gesang, daher auch die Ruhe und die nothwendige Steigerung des Effectes. Der Schmerz wird zur Verzweiflung; die Liebe zur Raserei, und nur in Momenten, wo solche Gefühlsausbrüche an ihrem Platze sind, nur da ist die Vortragsweise des Herrn Ander richtig. Es wäre wirklich zu verwundern, daß ein

in vieler Hinſicht ſo reich begabter Sänger, ein Künſtler, deſſen Leiſtungen von vielen Seiten — und wohl in gewiſſer Beziehung nicht mit Unrecht — als überaus poetiſch geprieſen werden, gerade den weichen, elegiſchen, zart-poetiſchen Ton, mit dem man zum Herzen ſpricht, ſo ſelten zu treffen weiß; wir ſagen es wäre zu verwundern, wenn man nicht wüßte, daß Fühlen und Ausdrücken zweierlei, daß alſo die poetiſche Intention noch lange keine poetiſche That iſt, ſondern erſt dazu gemacht werden muß. Bei Herrn Ander ſind es zwei Urſachen, welche ſich vor allen andern der Entfaltung eines anmuthigen, ausdrucksvollen Kunſtgeſanges hemmend in den Weg ſtellen. Die eine Urſache liegt in ſeiner Stimme, wie ſie jetzt iſt und wie er ſie gebrauchen kann; es mangelt Herrn Ander die vollſtändige Herrſchaft über dieſelbe, darin liegt eine bedeutende Beſchränkung des Vortrags, denn dieſer beſteht ja vorzugsweiſe in der gehörigen Betonung der Melodie, in der richtigen Vertheilung von Licht und Schatten (piano, crescendo; forte, decrescendo, piano). Für Herrn Ander jedoch iſt es ſehr beſchwerlich, einen Ton, ſelbſt in der Mittellage, piano anzuſchlagen, ihn anſchwellen zu laſſen, oder umgekehrt, ihn forte anzuſchlagen und abſchwellen zu laſſen; wie ſoll dann ein ſanfter, zarter Ausdruck in den Geſang hineingebracht werden, wenn der Sänger das piano gar nicht oder doch nur auf die Gefahr des Umſchlagens anwenden kann? Wie ſoll ein Gefühl der behaglichen Ruhe, der ſicheren Befriedigung den Zuhörer überkom-

men, wenn er dem Sänger die Anstrengung ansieht, die es diesem kostet, wenn er einmal ausnahmsweise durch Zartheit und Einfachheit wirken will? Ebenso hinderlich ist für Herrn Ander die breite, etwas schwerfällige Art, seine Stimme herauszubringen, denn sie verhindert ihn, auch nur die kleinste Verzierung anzuwenden. Wir wissen es wohl, man hat sich längst entwöhnt, von einem sogenannten Heldentenor Coloratur zu verlangen, man glaubt diesen edlen Fächer denjenigen überlassen zu müssen, welche aus Mangel an Stimme nicht mehr durch Schreien effectuiren können, und man hat in gewisser Hinsicht auch vollkommen Recht, einem überhandnehmenden Mißbrauch entgegen zu wirken. Jedoch wie abgeschmackt, unwahr und verweichlichend die Uebertreibungen der Rossinischen Periode auch gewesen seyn mögen, so müssen wir doch bedauern, daß von den neueren Sängern alles, selbst das Gute und Treffliche dieser Singweise, so überaus strenge verbannt wurde. Kleine Verzierungen, mit feinem Tact gewählt, mit richtigem Verständniß dort angebracht, wo sie die Melodie nicht verändern und den dramatischen Ausdruck nicht gefährden können, und mit Geschmack, ohne Affectation ausgeführt, geben dem Vortrag etwas sicheres, ausgebildetes, welches den jetzigen Sängern mangelt; die eigentliche größere Coloratur, welche man mit vollem Rechte vom Theater verbannt hat, ist dennoch jedem Sänger als Bildungsmittel für Stimme und Vortrag nicht genug zu empfehlen. Man wird uns erwiedern, die Zeit der Coloratursänger sei vorbei, man verlange jetzt el-

nen edlen, getragenen Geſang. Das wollen wir gerne zugeſtehen Aber, fragen wir, hat man denn durch den Verluſt jeglicher Ausſchmückung den wahren, ſchönen, getragenen Geſang erhalten? Keineswegs; gerade zur Zeit, als die Coloratur noch zum Studium der Geſangskünſtler gehörte, gerade damals wurde auch der getragene Geſang nach allen Vernunft- und Kunſtregeln mit vollendeter Meiſterſchaft ausgedrückt, und gerade damals erhielten ſich die Stimmen lange Zeit friſch und geſund. So wenigſtens berichten alle Ueberlieferungen jener Periode. Nie iſt hingegen der Geſangsvortrag fehlerhafter aufgefaßt, unſinniger ausgedrückt, nie ſind mehr Stimmen von Grund aus ruinirt worden, als eben jetzt, wo nur getragener und ſogenannter dramatiſcher Geſang eingeübt wird. Folglich iſt es nicht die Coloratur, welche die Stimme vor der Zeit abnützt oder dem Vortrag ſchadet, ſondern die jetzigen Opern und die jetzt beliebte Art zu ſingen. — Allein kehren wir von dieſen allgemeinen Betrachtungen zu Herrn Anders Vortrag zurück. Wir haben die Behauptung aufgeſtellt, daß zwei Haupturſachen ſich der ſchönen Entfaltung desſelben entgegenſtellen. Die eine dieſer beiden Urſachen haben wir in der materiellen Entwicklung ſeiner Stimme gefunden. Wir haben angeführt, daß Herr Ander kein Piano, kein An- und Abſchwellen, folglich keine Steigerung anwenden könne; daß er es ferner nicht vermag, durch geſchmackvolle Verzierung ſeinem Geſange Anmuth, Leichtigkeit, Abwechslung zu verleihen. Erinnern wir noch an die ſchon gerügte Unart, Tact und Melodie durch

den überall eingeschobenen Hauchlaut zu zerreißen, so glauben wir genugsam bewiesen zu haben, daß mit einer auf solche Weise gebildeten Stimme und mit einem solchen Gebrauche derselben ein wahrhaft schöner Vortrag, ein echter bel canto wohl schwerlich erzielt werden könne. Wenn aber diese eine Ursache an sich schon hinreicht, um Herrn Anders Gesang zu beeinträchtigen, so können wir nicht umhin, noch auf eine zweite aufmerksam zu machen. Wir glauben nämlich, Herr Ander, und mit ihm eine leider sehr große Anzahl jetziger Sänger und Sängerinnen haben eine falsche Ansicht von dem, was man in theatralischen oder musikalischen Kunstproductionen Ausdruck, Wärme, Gefühl, Seele nennt. Mit diesen verschiedenen Bezeichnungen meint man gewöhnlich ein und dasselbe, nämlich: die erhöhte Stimmung, in welche der Künstler durch das lebendige Erfassen des Kunstwerkes das Auditorium versetzt. Und gerade in dem löblichen Bestreben, diesen Ausdruck zu finden, scheint uns Herr Ander in gewissen Fällen nicht den rechten Weg zu gehen. Was wir sowohl über seine Darstellung, wie über seine Vortragsweise bereits gesagt, wiederholen wir hier absichtlich: im Ausdrucke einer ruhigen, anmuthigen oder auch schwärmerisch-weichen Gemüthsstimmung scheint uns sein Gesang mangelhaft, oft sogar der Absicht des Tonsetzers ganz entgegen. Wir wissen recht wohl, daß der Mehrzahl nach die hiesigen Theaterbesucher nicht unserer Meinung sind, daß sie finden, Heer Ander sei gerade im Vortrage inniger, gefühlsathmender Melodien ganz ausgezeichnet. Ohne der Ueber-

zeugung Anderer den Eindruck abſtreiten zu wollen, den ein ſolcher Vortrag, wie der des Herrn Ander, auf ſie machen kann, ohne dem Künſtler ſelbſt das Feuer und das Gefühl, welches im Innern ſeiner Seele glüht, wegzuläugnen, erlauben wir uns nur zu bemerken, daß ein vernunftwidriger, geſchmackloſer Vortrag leicht deshalb viele Stimmen für ſich haben kann, weil die Kunſtanſchauungen und folglich auch das Urtheil Vieler im Publicum eben ſo ſehr wie bei den Künſtlern verflacht und verdorben iſt; auch ſtützen ſich die meiſten unſerer Gegner einzig und allein auf ihre (täglich wechſelnde) Empfindungen, wir hingegen auf Gründe, die wir logiſch zu erörtern, conſequent zu vertheidigen ſuchen. Mag uns dies gelingen oder nicht, wir haben doch vom Anfang an einen beſſern Standpunct. Man wird vielleicht behaupten wollen, das Gefühl des Künſtlers ſei ein durchaus unbeſtimmtes, unberechenbares, unbegränztes Etwas, welches wie eine Offenbarung von oben den Künſtler ergreift und erfüllt; es laſſe ſich daher gar nicht darüber ſtreiten. Viele im Publicum und vielleicht auch manche Sänger glauben, es ſei genug, ein Gefühl ſelbſt zu empfinden, um es in Anderer Herzen zu erwecken. Dies iſt ein Irrthum. So wenig ein Dichter oder Componiſt, wenn er auch noch ſo ſehr erfüllt iſt von der Poeſie ſeiner Aufgabe, der feſten, beſtimmten Kunſtregeln, mittelſt welcher er ſeine Gedanken ausdrücken ſoll, entbehren kann, eben ſo wenig darf ſich der reproducirende Künſtler von ähnlichen Regeln unabhängig machen. Das menſchliche Ge-

fühl an ſich iſt allerdings unbeſchreiblich, unberechenbar und leidet keine Begränzung, keinen Zwang; ſobald aber dieſes Gefühl zu einem künſtleriſchen Ausdrucke gelangen will, ſo muß es ſich den Regeln der Vernunft, der dramatiſchen Wahrheit, der künſtleriſchen Schönheit unterwerfen. Der Schauſpieler wie der Sänger hat das auszudrücken, was ein beſtimmter Charakter in einer beſtimmten Situation empfindet; der Schauſpieler muß ſich in der Art, wie er dies ausdrückt, nach den theils conventionellen, theils natürlichen Regeln der Sprache, Mimik u. ſ. w. richten; der Sänger muß dieſe ebenfalls berückſichtigen, ſich aber außerdem noch den muſikaliſchen Regeln unterordnen. Thut dies Herr Ander? Nicht immer, und beſonders da nicht, wo es am nothwendigſten wäre: im Vortrage der Cantilene, des Andante und Adagio. Wenn Herr Ander ſein Gefühl zeigen will, ſo kümmert er ſich weder um Tact, Tempo, Rhythmus des Muſikſtückes, noch um den beſtimmten Werth der Noten; er rallentirt und preſſirt nach Gutdünken, betont die Noten oft ganz unrichtig, ſtoßt die Töne heraus, ſtatt ſie zu verbinden, forcirt ſeine Stimme, wofür er dann einen leicht zu erringenden Beifall erhält, markirt überhaupt jede zart gedachte Stelle viel zu ſtark und rauh, läßt meiſtens die Ruhe und Anmuth der Auffaſſung, den Schmelz und Wohllaut der Stimme, das wahrhaft Innige, Einfache im Ausdrucke vermiſſen, und wandelt ſo die Bahn falſcher Genialität. Denn das wahre Genie verſteht es immer, ſich in den Gränzen

der Regeln zu erhalten. Die größten, gefeiertſten Geſangskünſtler aller Zeiten haben dies durch ihr Beiſpiel bewieſen. So unter andern, um eine moderne, unſern Kunſtfreunden noch in Erinnerung ſtehende Künſtlerin zu citiren, Jenny Lind, welcher doch ſicher Niemand, der ſie gehört, die Gefühlsinnigkeit des Ausdruckes abſtreiten wird, und welche dennoch immer Tact, Tempo und Rhythmus unerſchütterlich bewahrte und jede Note ſo betonte, wie ſie die klügſte Berechnung nicht ſtrenger abzuwägen vermöchte.

So weit unſer rein perſönliches Urtheil über Herrn Ander. Wir ſehen in ihm ein ausgezeichnetes Talent, mit guten Mitteln, nicht gewöhnlicher Intelligenz, vielem Feuer und unermüdlichem Streben ausgeſtattet, jedoch auf falſche Bahn verleitet, durch die verderbliche Wirkung der modernen Muſik, durch die falſchen Anſichten, welche im Publicum und unter den Künſtlern über Geſang herrſchen, und endlich durch den Mangel an einer künſtleriſchen Ausbildung in erfahrener Schule. Wir ſind uns wohl bewußt, welchen geringen Einfluß unſere einzelne Stimme gegen ſo viele entgegengeſetzte haben kann. Angenommene Gewohnheiten, tiefwurzelnde Vorurtheile, überhandnehmende Begriffsverwirrung, Eitelkeit der herrſchenden Mode, und auch — wir geben es gerne zu — ehrliche Ueberzeugung, dies alles ſteht uns gegenüber. Allein wofür ergriffe man denn die Feder, wenn nicht um auch zu Zeiten einem allmächtig herrſchenden und doch ſo wenig begründeten Vorurtheile entgegenzutreten, zwar ohne

Hoffnung auf Erfolg, aber mit dem Bewußtsein, die Wahrheit gesagt zu haben? Unsere Kritik hat gewöhnlich nur den traurigen Muth, über solche Individuen loszuziehen, die ohnehin vom Publicum verurtheilt, keine Vertheidiger finden, während es die Pflicht einer guten Kritik wäre, gerade gegen die Künstler, welche sich einer glänzenden Stellung und einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen, um so gewissenhafter, unparteiischer, ja strenger zu verfahren. Herr Ander ist ein erklärter Liebling des Wiener Publicums; die für ihn schwärmende elegante Welt, welche in der Regel von der Kunst nicht viel versteht; viele Theaterbesucher, welche außer Stand sind, wahres Gefühl von Künstelei und Uebertreibung zu unterscheiden; manche voreilig urtheilende Kritiker, Kenner und Mäcene, welche ihr Ansehen dadurch zu erhalten suchen, daß sie der Mode des Augenblickes blindlings huldigen; endlich eine Anzahl gebildeter Theaterfreunde, welche sich durch die intelligenten Leistungen des Künstlers wahrhaft angezogen fühlen, — diese alle haben, bewußt oder unbewußt, die gerechte und verdiente Anerkennung, welche Niemand Herrn Ander vorenthalten wird, bis zu einer maßlosen Abgötterei getrieben, welche jedes mäßige, aus ruhiger Ueberzeugung stammende Lob kalt erscheinen läßt, und jeden, auch den leisesten Tadel als ein Verbrechen betrachtet. Mit den erstenerwähnten Kategorien haben wir begreiflicher Weise nichts zu schaffen. Was die letztgenannten aufrichtigen Bewunderer des Sängers betrifft, so haben wir versucht, unsere Ansicht der ihren entgegenzu-

ſtellen. Mögen dieſe ſich fragen, ob ſie nicht durch die Intelligenz, das Feuer, den Fleiß des Herrn Ander und den raſchen Aufſchwung ſeines Talentes zu ſehr hingeriſſen wurden, und die wahre Aufgabe des Sängers, welche darin beſteht, durch Einfachheit, Schönheit und Wahrheit Herz und Verſtand anzuregen, verkannt haben!

Herr Erl. — Wirklich ſchöne Tenorſtimmen findet man in der Regel nur unter den italieniſchen Sängern; es iſt zwar anzunehmen, daß dieſe Regel, wie jede andere, Ausnahmen zuläßt, wir geſtehen aber, daß uns bis jetzt unter den deutſchen Tenoriſten, die wir gehört, noch keine ſolche begegnet iſt; wir ſetzen natürlicherweiſe voraus, daß man mit ſchöner Stimme nicht das mehr oder minder Anſprechende im Vortrage, ſondern blos das gute Material, welches dem Sänger zu Gebote ſteht, nämlich eine Reihe hell, rein und gleichmäßig hervorgebrachter Töne bezeichnen will; eine derartige, wahrhaft ſchöne Stimme beſaß z. B. Moriani. Der deutſche Tenor aber hat von Natur aus etwas Umſtortes, Dumpfes; es ſind wohl dieſelben Töne wie bei den Italienern, aber ohne dem zauberiſchen Wohllaut derſelben.

Vorſtehende Bemerkung gilt von den deutſchen Tenoriſten im Allgemeinen, dieſe jedoch unterſcheiden ſich auch unter einander durch mehr oder minderen Wohlklang der Töne. Inſofern nun ein deutſcher Tenor eine relativ ſchöne Stimme haben kann, ſo müſſen wir Herrn Erl als einen in dieſer Hinſicht von der Natur bevorzugten nennen. Sie

hat ihm eine gesunde Stimme, von genügendem Umfang verliehen, welche auch durch den in der Jugend genossenen Unterricht in allen Lagen ziemlich gleichmäßig ausgebildet wurde. Die höheren Töne besonders zeichnen sich durch Schmelz und Weichheit aus; der Mittellage gebricht es an Kraft, so wie überhaupt der ganzen Stimme an intensiver Stärke, und an leidenschaftlicher Schwingung (nicht zu verwechseln mit dem verderblichen Tremoliren), durch welche eine, wenn auch momentane, doch oft nothwendige Wirkung hervorgebracht werden kann.

Wie die meisten deutschen Sänger, besitzt auch Herr Erl nicht den ganz reinen, offenen, fehlerfreien Stimmansatz. Auch mangelt ihm jede feinere Ausbildung in Bezug auf Coloratur. Im Uebrigen aber bekundet sein Gesang ganz tüchtige musikalische Studien; er intonirt durchaus rein, ist tact- und tempofest, und weiß die Töne untereinander, so wie auch ein sehr angenehmes Falsett mit der Bruststimme zu verbinden. Sein Vortrag ist im Allgemeinen richtig und genau; in einigen Partien sogar ganz vorzüglich, in andern hingegen nicht ganz zur Höhe der ihm gestellten Aufgabe hinaufreichend. Vor Allem mangelt ihm der effectvolle Vortrag des Recitativs in tragischen Partien; poetische Momente, höhere dramatische Wirkung sind (mit Ausnahme seines „Raoul's") in seinem Gesange selten zu finden. In manchen Rollen konnte man ihm in früherer Zeit mit vollem Rechte eine nicht genug zu rügende Gleichgiltigkeit und Kälte vorwerfen,

und wenn auch seit einigen Jahren Herr Erl sich eifrig bestrebt, seinen Darstellungen mehr Leben einzuhauchen, so finden doch jetzt noch Manche seinen Gesang nicht genug feurig und rasch; man darf aber auch nicht vergessen, daß es Leute gibt, welche, an die modernen Uebertreibungen gewöhnt, manches kalt nennen, was blos ruhig oder einfach ist; manche einzelne Stellen, ja oft ganze Rollen, verlangen allerdings eine Steigerung des dramatischen Ausdrucks, welche Herr Erl selten zu erreichen vermag; dafür ist sein Vortrag in andern Partien ein wahrhaft wohlthuender, denn er betont fast immer richtig, singt oft mit Wärme und gutem Ausdruck, hie und da sogar mit vielem Schwung, und, was uns ein nicht genug zu schätzender Vorzug scheint, läßt sich nie aus der Bahn des natürlichen Gesanges zur Gefühlsaffectation und Uebertreibung hinreißen.

In Bezug auf das Spieltalent ist Herr Erl bei weitem nicht so glücklich, wie im Gesang. Seine Auffassung, ohne gerade verfehlt zu sein, erhebt sich nicht über das Gewöhnliche; sein Darstellungsvermögen besteht nur in der langjährigen Theater-Routine; mimischer Ausdruck mangelt ihm beinahe gänzlich, und seine Aussprache, im Gesange genügend, wirkt im gesprochenen Dialog durch den mühsam vermiedenen, und dennoch immer durchschimmernden Wiener-Accent störend. Man muß aber auch, um gerecht zu sein, zugestehen, daß Herr Erl mit seltener Einsicht und Selbsterkenntniß die eben gerügten Mängel gefühlt zu haben scheint, da er jetzt

augenscheinlich alles anwendet, um seine Aussprache correcter zu machen, sein Spiel prägnanter und charakteristischer zu gestalten, und daß einige Fortschritte in dieser Hinsicht bemerkbar sind. Allein im Ganzen läßt sich so etwas nicht leicht mehr nachholen, und manche Aufgabe wird in Folge der eben angedeuteten Fehler für Herrn Erl unerreichbar bleiben. So z. B. „der Prophet;“ diese Partie erfordert eine Entfaltung physischer Kraft, verbunden mit ausdrucksvoller Mimik und declamatorischem Pathos, welche nicht in der Leistungsfähigkeit des Herrn Erl liegt; nicht im Kriegerischen, Heroischen, Hochtragischen, sondern in dem, wenn nicht beschränkteren, doch einfacheren Kreise des Gemüthlichen, Herzlichen oder Naiv-Lustigen ist er heimisch. In Partien wie „Lionel,“ „Guttenberg,“ „Dom Sebastian,“ theilweise auch „Arnold“ und im fünften Acte des „Robert,“ hat Herr Erl volle Gelegenheit, den Schmelz seiner Stimme, die ungekünstelte Herzlichkeit seines Vortrags zu entfalten, während er in komischen Rollen durch naive Gutmüthigkeit, durch eine Art unbewußter Komik nicht unangenehm wirkt. Jedoch den Glanzpunct seiner Leistungen bildet der „Raoul;“ gerade in dieser Partie, welche doch wenigstens theilweise aus dem für Herrn Erl passenden Rollenkreise herauszutreten scheint, und jedenfalls eine der bedeutendsten Aufgaben für den dramatischen Sänger bildet, ist seine Leistung eine im Gesange wahrhaft ausgezeichnete, im Spiele vollkommen zufriedenstellende, eine Gesammtleistung, in welcher er von bedeu-

tenden Talenten, wie Haitzinger, Tichatschek, Ander, nicht erreicht wird. Wir wenigstens können uns nicht erinnern, die Romance des ersten Actes je so zart und geschmeidig, dann das berühmte Duett im vierten Acte so schwunghaft und seelenvoll vortragen gehört zu haben, als von Herrn Erl. Hier wird also offenbar der Sänger durch den Schwung und die hinreißende Gewalt der Musik über seine Individualität erhoben. Dieses feste Anschmiegen an den Gesang, dieses Bewußtsein, hauptsächlich durch den Gesang wirken zu müssen, bildet den wichtigsten Punct in Herrn Erl's Leistungen. Ueberall tritt uns die Einfachheit der Intenition und eine genaue Kenntniß dessen, was er zu leisten vermag, entgegen. Das tüchtige Streben dieses Künstlers ist vielleicht zuweilen von unberufenen (applaudirenden und kränzewerfenden) Freunden überschätzt, sicherlich aber in manchen Fällen und von mancher Seite her nicht ganz nach Verdienst gewürdigt worden. Es gibt beim Theater eine Gattung Künstler, welche durch natürliches Talent, erworbene Routine und praktische, wenn auch nicht erschöpfende, Studien sich über die Mittelmäßigkeit erheben, weil ihnen aber höhere Ausbildung, weitere Vervollkommnung irgend einer künstlerischen Eigenschaft fehlt, selten die gebietende Stellung eines berühmten Künstlers erreichen. Es fehlt ihnen der zündende Funke, die schöpferische Gewalt des Genies, daher werden ihre Leistungen manchmal unterschätzt. Man vergißt jedoch allzu leicht, wie nützlich und fördernd solche bessere

Talente auf einem wohlbeſtellten Theater wirken können; ihr Einfluß iſt zwar kein auffallender, lärmender, aufſehenerregender, allein ein Enſemble von mehreren derartigen Mitgliedern leiſtet der Kunſt, wenn auch gar ſelten anerkannte und gebührend vergoltene, doch deswegen nicht minder gute Dienſte. Ein ſolches Talent beſitzt das Wiener Operntheater an Herrn Erl.

Herr Standigl. — Der weit verbreitete, wohlverdiente Ruf dieſes Künſtlers läßt es ganz überflüſſig erſcheinen, alle eben ſo glänzenden, als gründlichen Vorzüge desſelben nochmals einzeln zu beſprechen. Die wunderbar ſchöne Stimme, die vollkommene Herrſchaft des Sängers über dieſelbe, der ſeelenvolle Ausdruck, ſo wie die charakteriſtiſche Färbung, die er jedem Geſangsſtück zu verleihen weiß, das immerwährende Fortſchreiten auf der Bahn des Schönen und Wahren, das unerſchütterliche Feſthalten an den vernünftigſten und geſündeſten Kunſtprincipien, und endlich die unermüdliche Ausdauer und der immer bereite Singeifer — dies alles iſt oftmals erkannt und gewürdigt worden. Ebenſo haben ſich zu verſchiedenen Malen Stimmen vernehmen laſſen, welche die (bei jedem Künſtler vorhandenen) Schattenſeiten hervorhoben, und kleine Schwächen oder Irrthümer, die an dem großen Sänger haften, tadelten. Manche dieſer Vorwürfe waren allerdings nicht ohne Grund; ſo wurde z. B. das Mangelhafte ſeiner Ausſprache, welche im Dialog („Freiſchütz“ u. ſ. w.)

oft einen bedauerlich-ſtörenden Eindruck hervorbrachte, mit vollem Rechte gerügt; im Spiele überhaupt, wenn man dieſes ganz von dem Geſange abſtrahiren wollte, leiſtete Herr Staudigl, obwohl er auch darauf vielen Fleiß verwendete, nichts beſonders Hervorragendes; von den komiſchen Rollen namentlich gelangen ihm nur die ruhigen, behäbigen, mit etwas ſcharfen Strichen gezeichneten, wie „Osmin“ (Entführung), „Stoudinger“ (Waffenſchmied); hingegen wußte er weder für die naive Verſchmitztheit des „Leporello,“ noch für die Schlauheit und den Scharfſinn „Figaro's“ den rechten Ton zu treffen. In ſanglicher Hinſicht waren die italieniſchen Baritonpartien jedenfalls ſeine relativ-ſchwächſten Leiſtungen; theils vielleicht weil ſeine Art zu ſingen im Allgemeinen der beliebten italieniſchen Manier ſehr ferne ſtand, und der Charakter, oder beſſer geſagt, die Charakterloſigkeit dieſer Muſik ſeiner geſunden Anſchauungsweiſe nicht entſprechen konnte; theils weil dieſe Partien offenbar der natürlichen Lage ſeiner Stimme nicht entſprachen. Dieſes Streben nach Effect durch producíren der hohen Töne, ſowohl in der Oper als auch im Liedervortrage (in welch letzterer Gattung Herr Staudigl ſo überaus Herrliches geleiſtet), hat ohne Zweifel den Sänger, durch übermäßige Anſtrengung, um einige Jahre kraftvollen Wirkens gebracht. Auch dürfte ſein ſchon erwähnter und belobter Singeifer zu Zeiten vielleicht etwas zu weit getrieben worden ſein.

Wir haben nun ſowohl die unſchätzbaren Vorzüge, als

auch die nicht so bedeutenden Mängel des Künstlers in flüchtiger Uebersicht in Erinnerung gebracht. Allein den Maßstab zu dieser Beurtheilung haben wir nur in jenen Leistungen des Herrn Staudigl gefunden, durch welche er uns noch vor einigen Jahren zu so aufrichtiger Bewunderung hinriß. Es ist ja kein Geheimniß mehr unter den hiesigen Kunst- und Opernfreunden, daß Herr Staudigl in jüngster Zeit an Kraft und Klang der Stimme leider nur zu sehr verloren habe, und beinahe nur mehr auf die geschickte Verwendung seiner nun beschränkten Mittel angewiesen sei; obwohl er auch hierin den bewunderungswürdigen Meister bekundet, und noch immer mit Recht zu den ersten Gesangskünstlern Deutschlands gezählt werden kann, so vermögen wir dennoch nicht die Frage zu unterdrücken, ob nicht gerade jetzt, wo noch in den musikalischen Kreisen Wiens die wärmste Verehrung für den großen Künstler gehegt wird, für diesen der Zeitpunct gekommen wäre, der Bühne zu entsagen? Ein solcher Zeitpunct wird leider nur zu oft versäumt. Jetzt hat Herr Staudigl freilich noch die Möglichkeit vor sich, einige Zeit mit ziemlichem Erfolge wirken zu können; allein sollte nicht eben dieser Moment, wo die allgemeine Theilnahme dem Künstler noch gesichert ist, der günstigste zum Scheiden sein? Die genügende Lösung dieser Frage ist sowohl für das Publicum, wie für den Künstler selbst, von nicht geringer Wichtigkeit, darum haben wir sie berührt.

Bevor wir jedoch den Bericht über Herrn Staudigl

ſchließen, glauben wir noch zwei Bemerkungen hinzufügen zu ſollen, welche zwar allgemeiner Natur ſind, jedoch eben in der Beurtheilung der künſtleriſchen Eigenſchaften dieſes Sängers ihren geeignetſten Anknüpfungspunct finden. Zuerſt möchten wir nämlich darauf hinweiſen, daß Herr Staudigl ſeine größten Triumphe durch die vollendete Ausführung claſſiſcher Partien feierte; ſein Vortrag der Haydn'ſchen Oratorien, ſein Saraſtro, Osmin, Rocco, Jakob u. v. a, werden vielen Theaterbeſuchern unvergeßlich bleiben Aber nicht nur die ſchöne Stimme, der herrliche Vortrag verdient hier erwähnt zu werden, ſondern auch die künſtleriſche Weihe, die Luſt und Liebe, mit welcher er dieſe Compoſitionen ſang. Es iſt leider nur zu bekannt, wie gerne ſich die meiſten Sänger der ſeichten, ſogenannten dankbaren Muſik zuwenden; ein ſo ſchönes Beiſpiel des Gegentheils verdient daher wohl hervorgehoben zu werden. — Unſere zweite Bemerkung betrifft die mächtige Wirkung, welche Herr Staudigl durch ſeinen Geſang hervorbrachte. Er beſitzt kein eigentliches ſchauſpieleriſches Talent, ſein Spiel, für ſich allein betrachtet, iſt ganz gewöhnlicher Art; die ſehlerhafte Ausſprache, die geſchmackloſe Art ſich zu kleiden, die ausdrucksloſe Mimik, die verſtändige, aber nirgends hervorragende Auffaſſung, ſcheinen es ihm äußerſt ſchwer zu machen, tragiſchen Ausdruck, oder Feinheit der Nüancirung zu bekunden; allein Rollen wie „Bertram," „Marcel," ſo wie die ſchon oben erwähnten bedürfen nothwendiger Weiſe eines vollendeten dramatiſchen Ausdruckes, und

wie groß, wie unerreicht war Heer Staudigl gerade in diesen Partien! Wie vollkommen befriedigend war seine Gesammtleistung, selbst in den auch schon erwähnten, dem Spiele nach minder gelungenen Partien, wie „Figaro“ und „Leporello!“ Woher kommt diese bemerkenswerthe Erscheinung, daß alle diese Leistungen, welche, streng untersucht, nur im sanglichen Theile vollendet zu nennen waren, dennoch in ihrer Gesammtheit eine unbestreitbare dramatische Wirkung hervorbrachten, die Bewunderung aller Kenner, wie nicht minder den Beifall der Menge erzielten, und noch jetzt, wo der Stimme Klang und Kraft theilweise entschwunden ist, den großen Künstler erkennen lassen? Diese mächtige Wirkung hat, unserer Meinung nach, ihren Grund in der vollendeten Kenntniß des musikalischen Vortrags, in der Kenntniß des dramatischen Ausdrucks, welcher in der Melodie enthalten ist, und sich durch dieselbe äußert. Herr Staudigl war vor allem ein großer Sänger, und durch die innigste Vertrautheit mit der Technik, wie mit dem Geiste des Gesanges, wurde er in den Stand gesetzt, Wirkungen hervorzubringen, welche sonst nur ein großes schauspielerisches Talent zu erreichen fähig gewesen wäre.

Unsere Beurtheilung zeigt zur Genüge, daß wir die Mängel und Fehler des Herrn Staudigl weder verhehlen, noch irgendwie beschönigen wollen; wir suchten nur zu zeigen, worin denn eigentlich die Wirkung, die ein Sänger hervorzubringen im Stande ist, ihren Schwer-

punct hat. Möge jeder junge Sänger ſich vor den Fehlern des Herrn Staudigl wohl bewahren, aber auch nicht ermangeln, ſich die unſchätzbaren Vorzüge dieſes großen Künſtlers anzueignen.

Heer Draxler. — Ein tüchtiger Sänger mit einer markigen, etwas rauhen und beſonders in der höheren Lage zu grell klingenden Stimme. Seine Leiſtungen bekunden Kraft und Ausdauer, ſein Vortrag iſt verſtändig, ſein Spiel genügend. Seit Herr Staudigl die tiefen Partien nicht mehr ſingt, dürfte Herr Draxler mit keinem Baſſiſten unſerer Zeit den Vergleich zu ſcheuen haben. Doch muß bemerkt werden, daß ſeine Leiſtungen ſehr ungleich ſind: außer der momentanen Dispoſition des Sängers, welche nicht ohne Einfluß zu bleiben ſcheint, gibt es auch Partien, welche ihm durchaus nicht zuſagen, z. B. „Saraſtro," zu deſſen genügender Durchführung eine Sicherheit im An- und Abſchwellen der Töne, ein Schmelz in der Verbindung derſelben, eine Gleichmäßigkeit aller Regiſter, und endlich eine ruhige Begeiſterung, eine ſanfte Weihe des Vortrages bedingt wird, welche Herrn Draxler ganz und gar mangelt. Für komiſche Partien fehlt ihm der Humor, daher ſein „Osmin," „Falſtaff," obwohl ganz verdienſtliche Leiſtungen, keine höhere Wirkung hervorbringen. Hingegen zeichnet ſich ſein „Reuterholm" (Ballnacht) durch die edle, männliche Haltung und den richtigen Vortrag vortheilhaft aus, während „Bertram" und „Marcel," welche der derben Stimme, dem kräftigen Ausdruck des Künſtlers be-

sonders zusagen, wahrhaft ausgezeichnete Leistungen genannt werden können.

Herr Leithner. — Obwohl ohne bemerkenswerthes Talent, hätte diese Sänger mit seinen guten Mitteln durch Fleiß und Studium im beschränkteren Kreise Genügendes leisten können. Allein ein mangelhafter Unterricht hat ihn offenbar daran verhindert. Wer von Jugend auf, wie Herr Leithner, die unglückliche Gewohnheit angenommen hat, die Töne mühsam gepreßt aus der Kehle herauszuholen, dem muß der natürliche Vortrag geradezu unmöglich werden. Die Töne erscheinen forcirt und rauh, die Intonation unsicher, der Gesang schwerfällig, unter falschem Pathos völlig erdrückt. Wie soll dann von Leichtigkeit, Biegsamkeit oder gar von wahrer Coloratur die Rede sein? Daher ist der „Figaro" des Herrn Leithner (im Barbier) in jeder Hinsicht eine der ungenügendsten Leistungen welche sich das geduldige Wiener Publicum je hat auftischen lassen. Die einzige Rolle, in welcher Herr Leithner wenigstens im Spiele einiges Talent bemerken läßt, ist die des „Biron" in den Musketieren; hingegen können die meisten andern Baritonpartien, wie „Don Juan," „Graf Almaviva," „Faust," „Hans Heiling," „Tempier," „Richard" (Puritaner), „Alfonso" (Lucrezia), „Carl V. (Ernani) u. s. w. als verfehlt bezeichnet werden.

Unbegreiflich und für den Geschmack des hiesigen Publicums eben nicht sehr schmeichelhaft bleibt der Umstand, daß Herr Leithner jahrelang die Stelle eines ersten Bariton an der hiesigen Opernbühne einnehmen konnte.

Herr Ellinger. — Dieser Sänger besitzt eine starke, hohe, aber unangenehm klingende Gaumenstimme, dabei zeigt er eine staunenerregende Unerfahrenheit in Gesang und Spiel, welche kaum mehr zu beseitigen sein dürfte, da Herr Ellinger nicht mehr in den Jahren ist, wo man auf erhebliche Fortschritte, wenn auch der Wille dazu vorhanden wäre, hoffen könnte, um so weniger, als hier die Besserung, um durchgreifend zu wirken, in einer vollständigen Aenderung bestehen müßte.

Wir können nicht umhin, daran zu erinnern, daß Herr Ellinger bei seinem auf Engagement abzielenden Gastspiele von der großen Mehrheit des Publicums und der Kritik entschieden verurtheilt worden war; daß er überdies ein Fach bekleidete, welches durch die Herren Erl und Ander doppelt und vorzüglich besetzt war; daß er aber trotzdem allen mit einer sehr bedeutenden Gage angestellt wurde und dann begreiflicherweise sehr wenig beschäftigt werden konnte. Dieses Factum gehört, mit vielen ähnlichen, zu den unauflösbaren Räthseln und historischen Merkwürdigkeiten des Kärnthnerthortheaters und ist gleichsam die letzte Maßregel, mit welcher die jetzt abtretende Direction ihrer Leitung einen unauslöschlichen Stempel aufdrückte.

Herr Kreutzer. — Die Stellung eines ersten Tenoristen, die Herr Kreutzer anfangs hier einnahm, war offenbar nicht im richtigen Verhältnisse mit den vorhandenen Mitteln und der Leistungsfähigkeit dieses Sängers, da die forcirte Art, die Töne herauszupressen, so wie überhaupt die

geringe Biegsamkeit seiner Stimme, ihn an der Ausführung schwieriger Stellen verhindern. Während der letztverflossenen Zeit wurde Herr Kreutzer beinahe nur mehr in zweiten, mehr oder minder hervorragenden Partien beschäftigt und wirkt seitdem in vollkommen befriedigender Weise in diesem ganz für ihn passenden Fache. Reine Intonation, Deutlichkeit und verständige Mäßigung im Vortrage, genügende Routine im Spiele, dann der lobenswerthe Eifer, mit welchem er selbst in ganz unbedeutenden Rollen das Ensemble unterstützt, dies alles läßt uns in Herrn Kreutzer ein äußerst verwendbares Mitglied des Operntheaters erkennen.

Herr Radwaner. — Ein junger Mann mit einer klangvollen, ziemlich umfangreichen Baritonstimme und einer hübschen Gestalt, welcher anfangs äußerst günstige Erwartungen für die Zukunft erregte. Wenn wir gleich diesen Erwartungen die Möglichkeit der Erfüllung nicht absprechen wollen, so müssen wir doch darauf aufmerksam machen, daß Herr Radwaner in letzter Zeit nur wenig Fortschritte gemacht zu haben scheint. Der aufmunternde Beifall, den der junge Künstler erhält, darf uns nicht übersehen lassen, daß sowohl im musikalischen Vortrage, wie im Spiele, noch viel, sehr viel zu thun übrig bleibt. Sein Gesang ist oft noch ganz fehlerhaft; das Zerhacken und Herausstoßen der Töne, statt sie zu schleifen, ist auch bei diesem Sänger vorherrschend; desgleichen die Gewohnheit, den Hauchlaut überall einzuschieben, besonders in den Wörtern, wo das G nicht markirt wer-

den ſoll, wie Se-hen ſtatt Seh-en. Im Spiele ſind die Handbewegungen noch ſehr gezwungen, Gang und Haltung unentſchieden und ängſtlich, wie überhaupt der totale Mangel an Energie in Herrn Radwaners Leiſtungen das Auffallendſte und Bedauerlichſte iſt. Seiner Darſtellung fehlt die Lebendigkeit; alles iſt matt und farblos, zögernd und langſam; dies geht ſo weit, daß er, wenn er zu ſingen anfangen oder in den Geſang der Andern einfallen ſoll, meiſtens zu ſpät kommt und in einem etwas raſchen Tempo beinahe niemals im Tact bleibt. Herr Radwaner möge alſo lernen, ſeine ſchönen Mittel gehörig zu gebrauchen, ſeinen Vortrag angenehmer, ſeine Ausſprache correcter, ſein Spiel charakteriſtiſcher zu machen, vor allem aber möge er mehr Selbſtvertrauen faſſen, entſchiedener und lebendiger auftreten, mehr Feuer und Leidenſchaft in ſeine Darſtellung bringen, dadurch erſt wird er uns die Ueberzeugung verſchaffen, daß Talent und Liebe zur Kunſt in ihm wohne.

Herr Hölzel. — Ein tüchtiger Repräſentant zweiter Partien, deren gelungene Ausführung oft von ſo großer Wichtigkeit iſt. Seine muſikaliſche Bildung, ſeine Routine in Geſang und Spiel, wie nicht minder ſein ſichtlicher Eifer befähigen ihn zu ſolchen Aufgaben. Derb-komiſche Rollen, wie „Turial“ (Ein Abenteuer Carl II.), gelingen ihm recht wohl, während bedeutendere, mehr Feinheit des Ausdruckes bedingende Buffopartien ſeine Kräfte überſteigen.

Herr Juſt wirkt ſeit vielen Jahren äußerſt fleißig und

verdienstlich an dieser Bühne. In komischen Rollen ist sein Spiel charakteristisch und erheiternd, ohne den Vorwurf der Gemeinheit zu verdienen. In früherer Zeit führte er nebst vielen Aushilfsrollen auch bedeutendere Partien, wie z. B. „Saint Bris" in den Hugenotten ganz tüchtig durch, wobei ihm seine ungewöhnliche Theaterroutine sehr zu Statten kam. Jetzt macht es der immer fühlbarer werdende Mangel an Stimme nothwendig, die Thätigkeit des Herrn Just bedeutend zu beschränken.

Herr Radl wurde für komische Gesangspartien engagirt, erwies sich jedoch nach einigen Versuchen als unzureichend für dieses Fach, da er auch nicht das geringste Talent zur Darstellung komischer Charaktere besitzt. Herr Radl wurde in letzter Zeit sehr wenig und nur in kleinen Partien beschäftigt.

Herr Hochheimer. — Ein junger Mann mit einer tüchtigen Baßstimme, welcher sich in mehreren kleinen Rollen und auch als „Malvolino" (in Stradella) vortheilhaft bemerkbar machte; seine Darstellung des „Papageno" hingegen war sehr vernachlässigt in Spiel und Gesang. Dennoch, glauben wir, ist Herr Hochheimer nicht talentlos, und würde unter zweckmäßiger Leitung mit der Zeit etwas leisten können.

Herr Swoboda. — Ein routinirter Schauspieler, der sich geschickt zu heifen weiß, wenn der Mangel an Stimme seinem Gesange unübersteiglich scheinende Hindernisse in den Weg legt. Er wirkt genügend im Ensemble und recht brav in

komiſchen Rollen. Als Simeon in „Joſeph“ erhielt er für ſein Spiel vielen Beifall; wir können jedoch, abgeſehen davon, daß dieſe Partie einen kräftigen, ſtimmbegabten Sänger erheiſcht, ſein zwar lebhaftes, aber auch etwas übertriebenes Spiel keineswegs als gelungen bezeichnen.

Herr Steiner. — Wegen Verluſt ſeiner Stimme iſt dieſer Sänger nur mehr in kleinen Partien zu beſchäftigen; größere, wie der Marquis („Czar und Zimmermann“) und ſelbſt der Fiſcher in „Tell“ überſteigen ſeine Kräfte.

Für ganz kleine Rollen waren noch engagirt: die Herren Wack, Koch, Reinhold und Uffmann, von welchen aber der letztgenannte kaum als verwendbar betrachtet werden dürfte.

---

## Opern-Regie.

In der weitern Folge unſerer Bemerkungen über die Oper werden wir Gelegenheit finden, uns über die Art, wie wir die Regie unter Herrn Cornet gehandhabt zu ſehen wünſchen, zu erklären. Wenn wir aber jetzt verſuchen wollten, die Opern-Regie der jüngſtvergangenen oder auch der früheren Periode zu beurtheilen, ſo würden wir in nicht geringe Verlegenheit gerathen, denn es überkäme uns ein peinliches Gefühl, als wären wir gezwungen, über einen Gegenſtand zu ſprechen, der in der Wirklichkeit gar nicht exiſtirt. Von den Zeiten Ballochino's erinnern wir uns der gelungenen Inſceneſetzung des

„Dom Sebastian" durch den damaligen Oberregisseur Herrn Leo Herz und später der „Musketiere" durch den in gleicher Eigenschaft fungirenden Herrn Schober; auch der berühmte Sänger Wild hatte diesen Posten eine zeitlang inne. Wir können uns aber nicht entsinnen, daß diese Herren in ihrer freilich von mancher Seite her beschränkten Stellung zur Entfaltung eines besseren künstlerischen Geistes an diesem Institute beigetragen, im Allgemeinen etwas für die Kunst Förderliches und auf die Dauer Berechnetes ins Leben gerufen oder auch nur auf die Gesammtwirkung der täglichen Vorstellungen besonders günstig eingewirkt hätten. Unter Herrn v. Holbeins Leitung erhielt Herr Just den Titel eines Regisseurs; man konnte jedoch begreiflicherweise nicht mehr von ihm fordern, als daß er das Geschäft eines die materielle Ordnung der täglichen Vorstellungen überwachenden Inspicienten übernehme, welches undankbare Amt Herr Just denn auch, zwar nicht immer mit Glück, doch mit vielem Fleiße und gutem Willen versah. Jede künstlerische Oberleitung verschwand gänzlich unter den verschiedenartigen, nicht selten sogar entgegengesetzten Einflüssen einer Direction, welche aus den Herren: Holbein (Director), Staudigl (Vicedirector), Borzaga (Secretär), Proch, Reuling und Esser (Capellmeister) zusammengesetzt war. Später, wenn wir nicht irren im Jahre 1851, ist Herr Staudigl aus dem Directionscomité ausgetreten, und Herr Schober zu der von ihm schon früher bekleideten Stelle eines Oberregisseurs ernannt worden. Wir ken-

nen und schätzen Herrn Schober als einen seiner Zeit mit Recht beliebten Sänger, der sich, ohne eine besonders schöne oder umfangsreiche Stimme zu besitzen, durch seinen coerecten, von guter Schule Zeugniß gebenden Vortrag vortheilhaft auszeichnete. Dies ist aber keinesfalls hinreichend, uns zu überzeugen, Herr Schober besitze die zu einem guten Opernregisseur unentbehrlichen Eigenschaften; wenn wir andererseits auf seine Leistungen in diesem Fache während der ebenverflossenen Zeit hinweisen wollten, so würde uns dies noch zu keinem giltigen Urtheile verhelfen, indem wir nicht wissen, wie weit sich denn eigentlich seine Macht erstreckte, und überdies eine so kurze Zeit dauernde Regieführung, unter einer zu Ende gehenden Direction, nicht als Maßstab der Beurtheilung angenommen werden kann.

## Orchester und Chor.

Von einem offenbar ganz entgegengesetzten Standpuncte beginnen wir die Beurtheilung über die Leistungen der Herren Capellmeister. Unsere Berechtigung dazu ist unläugbar, denn wir können dabei sowohl den genauen Wirkungskreis dieser Herren (als Capellmeister, nicht als Directionsmitglieder), als auch die bekannten Resultate ihrer mehrjährigen Thätigkeit an der Spitze des ihrer Leitung anvertrauten Orchesters, vor Augen haben. Wenden wir zuerst unsere volle Aufmerksamkeit diesem letzteren zu. Wir werden Musikfreunden und

Kennern nichts Neues ſagen, wenn wir ſie an die vortrefflichen Leiſtungen des Kärnthnerthortheater-Orcheſters erinnern, welche das muſikaliſche Wien vor ungefähr einem Decennium erfreuten. Dieſer wenig zahlreiche, aber aus lauter tüchtigen Muſikern und einigen berühmten Virtuoſen beſtehende Körper hatte ſich unter der praktiſchen, energiſchen, kunſtbeſeelten Leitung Lachners, Kreutzers und Nicolai's zu einer unläugbaren Meiſterſchaft der inſtrumentalen Production aufgeſchwungen, welche ihm kaum von einer andern, wenn auch ſonſt glänzender organiſirten Capelle ſtreitig gemacht werden konnte. Beſonders war es der letztere der genannten Dirigenten, welcher den von ſeinen Vorgängern angebahnten Weg ungeachtet aller Hinderniſſe, welche man ihm entgegenſtellte, muthig weiter verfolgte und dem Wiener Orcheſter einen europäiſchen Ruf errang. Es iſt nicht unſere Abſicht, den halbvergeſſenen Streit zwiſchen den Anhängern und Gegnern des nun verſtorbenen Capellmeiſters aufzufriſchen; allein überall, wo von einem Orcheſter und deſſen Leiſtungen die Rede iſt, muß Nicolai als das Muſterbild eines guten Dirigenten vorangeſtellt und geprieſen werden; ſein Name wird jedem unparteiiſchen Muſikfreunde als der des Gründers und bis jetzt noch unerſetzten Leiters der philharmoniſchen Concerte in dankbarer Erinnerung bleiben und, durch eine beſondere Fügung oder Vergeltung, jedesmal genannt werden, wenn man vom Orcheſter des Kärnthnerthortheaters ſprechen wird. Der ausgezeichnete Ruf, den ſich dieſes Orcheſter unter Nicolai und durch ihn erworben

hatte, beſtand auch nach des Meiſters Entfernung noch fort. Das größere Publicum war von dem aufrichtigen, damals ſo ſehr durch die That gerechtfertigten Glauben an die Echtheit dieſes Rufes erfüllt, die Journale wiederholten in ihren ſtereotypen Recenſionen nach jeder neuen Oper, nach jedem Concerte: „unſer ausgezeichnetes Orcheſter rechtfertigte neuerdings ſeinen längſt bewährten Ruhm,“ oder: „es bewährte ſich in ſeiner längſt anerkannten Meiſterſchaft“ u. ſ. w., blos einige Kenner fingen an, (ganz in der Stille) einige Zweifel über die Vortrefflichkeit dieſer Leiſtungen zu äußern. Nebenbei ſcheint es hier wohl angezeigt, zu bemerken, welche üble Wirkung ſolche Gewohnheitsſtoßseln auf das Urtheil des Publicums nothwendigerweiſe ausüben müſſen, indem das letztere durch ſolche bequeme Flachheiten eingeſchläfert, ſtatt ſeiner eigenen Wahrnehmungen nur mehr die Gewohnheit zu Rathe zieht. Da nun der Glaube an die Unfehlbarkeit des Orcheſters dem Publicum tief eingeprägt worden war, und da wir, durch unzählige ſolche Fälle belehrt, recht gut wiſſen, mit welch ſeligem Entzücken dieſes Publicum ſich einem ſolchen Glauben, der ihn des Denkens und Urtheilens überhebt, zu überlaſſen pflegt, ſo begreifen wir ſehr leicht, daß die meiſten Zuhörer den Unterſchied, der ſich ſogleich nach dem Abgange Nicolai's in den Productionen des Orcheſters fühlbar machte, nicht entdeckten; wer aber auch ſpäter, auch jetzt dieſen Unterſchied nicht bemerkt, der hat den Entwicklungsgang der muſikaliſchen Zuſtände Wiens nicht mit der nöthigen Aufmerkſamkeit verfolgt, oder wir ſehen

uns gezwungen, ihn für musikalisch unfähig zu halten. Wir haben nicht die geringste Uebertreibung im Sinne, wir geben zu, daß unser Orchester in seinem dermaligen Zustande zuweilen Gelungenes leiste und in mehrfacher Hinsicht mit mancher fremden Musikcapelle gleichen Schritt halten könne. Allein wir möchten dem musikfreundlichen Publicum Wiens doch auch zu bedenken geben, welch hohe Anforderungen an ein solches Orchester gerechterweise zu stellen sind: sowohl als Musikcapelle unserer großen Oper, wie als erster, ja einziger Repräsentant der Instrumentalmusik in Wien, sollte es nie aufhören, dem musikalischen Verständniß, dessen sich das hiesige Publicum rühmt, Ehre zu machen. Wir glauben aber nicht, daß die Leistungen des Orchesters seit einigen Jahren diesen Forderungen zu entsprechen geeignet seien, indem dieselben keineswegs mehr den Grad von Fertigkeit, Präcision und Sicherheit erreichen, den man von den erprobten Kräften der einzelnen Mitglieder, von dem „langbewährten Ruf" des ganzen Körpers und von der Stellung, welche dieser in der Musikwelt einnimmt, erwarten könnte. Unter die eben erwähnten einzelnen Kräfte rechnen wir mehrere beliebte Solospieler. Diese sind die Herren Lewy (Horn), mit Recht gerühmt wegen seines schönes Tones und seines ausdrucksvollen Vortrags, obwohl letzterer durch ein zu heftiges und daher zu hörbares Athemholen nicht selten beeinträchtigt wird; Zierer (Flöte), welcher durch seine außerordentliche Fertigkeit in der Ausführung der Passagen glänzt, seit einiger Zeit aber an Sicherheit

des Anſatzes und Fülle des Tones bedeutend verloren hat; Klein (Clarinette), der einen unnachahmlich ſchönen Ton aus ſeinem Inſtrumente hervorlockt und ebenfalls eine ſtaunenswerthe Bravour entwickelt, deſſen Vortrag aber, ſammt dem unvermeidlichen Pianiſſimotriller, an einer bedauerlichen Affectation leidet; Mayſeder (Violine), ein anerkannter Meiſter, welcher nur zu ſelten Gelegenheit findet, die vielgerühmten und von den meiſten modernen Violiniſten vernachläſſigten Vorzüge ſeines Spieles zu bewähren; Kral (Viola), der ziemliche Fertigkeit, aber keinen ſehr angenehmen Ton beſitzt; Zamarra (Harfe), der ſein Inſtrument mit vieler Gewandtheit behandelt; ferner die Herren Hürth (Fagot) und Slama (Contrabaß), welche als vorzügliche Mitglieder genannt zu werden verdienen, wenn ſie auch, der Beſchaffenheit ihrer Inſtrumente nach, nicht zu den Soloſpielern gerechnet werden können. Wir bedauern hinzufügen zu müſſen, daß die Herren Hartinger und Schleſinger (Violoncell) keineswegs als genügender Erſatz für den verſtorbenen Profeſſor Merk und den nunmehrigen Theaterſecretär Herrn Borzaga zu betrachten ſein dürften; ſo wie auch ſeit dem Tode des Herrn Ullmann die Stelle eines erſten Oboiſten ganz auffallend mangelhaft beſetzt iſt. Trotz dieſer bedauerlichen Lücken ſind die eben aufgezählten Einzelnkräfte noch immer mehr als genügend, um, unterſtützt von einer Reihe geübter und erprobter Mitglieder, als Geſammtkörper wahrhaft Ausgezeichnetes leiſten zu können. Wir beklagen es aufrichtig, hinzuſetzen zu müſſen, daß dies jetzt

nur äußerſt ſelten mehr der Fall iſt und daß die täglichen Leiſtungen unſeres Orcheſters durch die Nachläſſigkeit ſeiner Leiter und eine gewiſſe ſchleuderiſche Sorgloſigkeit der Mitglieder nach und nach gar viel von der Präciſion, Tactfeſtigkeit, Energie und feinen Schattirung, die ehemals vorwaltete, verloren habe. Von Zeit zu Zeit, wenn der Eifer der Herren Orcheſtermitglieder durch irgend eine beſondere Gelegenheit wieder angefeuert wird, gelingt ihnen die feurige, brillante, wenn auch meiſtens nicht ganz nach Wunſch ſchattirte Ausführung einer Ouvertüre: insbeſondere iſt dies bei denjenigen Werken, wie z. B. die große Leonore-Ouvertüre von Beethoven, der Fall, deren ſorgfältiges Studium noch aus Nicolai's Zeiten datirt und bis heute ſelbſt unter einer mangelhaften Leitung noch gute Früchte trägt. — Ueber ſolche Inſtrumentalproductionen gedenken wir bei der Beſprechung des Muſikvereins das Weitere nachzutragen. Jetzt wenden wir uns ſogleich zu der Hauptaufgabe eines Operntheaterorcheſters, welche ohne Zweifel darin beſteht, den Geſang zu begleiten, das Fundament zu bilden, auf welches die Geſammtaufführung einer Oper geſtützt iſt. Man ſollte meinen, daß ein Orcheſter, welches ſeit einer ſo langen Reihe von Jahren, ohne daß während dieſer Zeit bedeutende Perſonalveränderungen ſtattgefunden hätten, beinahe allabendlich dieſe Aufgabe erfüllen mußte, ſchon durch die ſtete Uebung vollkommen eingeſpielt und feuerfeſt geworden ſein ſollte. Statt deſſen ſehen wir es aber im Gegentheile Jahr für Jahr, Abend für Abend unſicherer, unachtſamer, matter

und kraftloſer werden. Dem Theaterbeſucher, welcher bei voller Unparteilichkeit die Leiſtungen des Orcheſters mit aufmerkſamem Ohr verfolgt hat, wird dies nicht entgangen ſein. Damit aber Niemand uns beſchuldige, ſo ſchwere Anklagen geäußert zu haben, ohne daß wir wenigſtens verſucht hätten, ſie näher zu beleuchten und zu beweiſen, ſo wollen wir uns in eine detaillirtere Beſprechung unſeres Gegenſtandes einlaſſen.

Der erſte bedeutende Vorwurf, den wir dem Orcheſter machen müſſen, iſt der Mangel an Sicherheit der Ausführung. Wir nehmen hierin zum Maßſtab der Beurtheilung das im Durchſchnitt Tag für Tag Geleiſtete; ſchon die Stimmung der Inſtrumente iſt oft nicht ganz rein; die Streichinſtrumente nicht immer in vollkommenem Einklang mit der Harmonie; dann ſind einzelne Fehlgriffe keine Seltenheit; das Vorgreifen, verſpätete Einfallen, und dergleichen mehr, kommen in Menge vor; die Gleichheit und coerecte Abrundung in der Ausführung von Paſſagen, welche mehrere zugleich zu machen haben, wird meiſtens vermißt; im Tact und Tempo ſind häufige Schwankungen bemerkbar; ſo z. B. haben die Herren Trompeter die unſelige Gewohnheit, im Allegro fortwährend zu preſſiren, was ihnen freilich nicht ſchwer ankommt, weil ſie bei ſolcher Gelegenheit meiſtens nur ganze, halbe oder höchſtens Viertelnoten zu blaſen haben, wodurch ſie aber auf das ganze Enſemble unglaublich ſtörend einwirken; denn entweder beharren die Uebrigen im richtigen Tempo, dann entſteht eine fürchterliche Disharmonie, oder die eilenden Trom-

peten und Poſaunen (welche meiſtens den Grundton anzuſchlagen haben, und daher wie die Bäſſe berufen ſind das Fundament zu bilden) reißen das Ganze und am allererſten den Capellmeiſter mit ſich fort, wodurch das Tonſtück unklar und verworren reproducirt wird und ſeine ganze Wirkung einbüßt, da in dieſem Falle die Violinen ihre Paſſagen verwiſcht auszuführen gezwungen werden und die Hörner ſich ſchon ihrer Natur nach ſchwerfällig bewegen. In vielen Fällen mag dieſes maßloſe, ungeregelte Jagen für Feuer und Energie gelten können, aber manches Muſikſtück iſt gerade ſo berechnet, daß nur durch vollkommene Klarheit der Ausführung die Klarheit der Compoſition erſichtlich und die beabſichtigte Wirkung hervorgebracht werden kann. — Der zweite nicht mindere wichtige Vorwurf, den wir unſerm Orcheſter nicht vorenthalten dürfen, betrifft die Art, wie die Singſtimmen begleitet werden. Das eigentliche Weſen einer Begleitung beſteht, wie es das Wort ſelbſt ſchon bezeichnet, in dem Nichthervortreten des begleitenden Theiles, in der Verläugnung der einzelnen Individualitäten zu Gunſten des Geſammteindrucks; das Verſtändniß dieſer ſo einfachen Regel ſcheint in unſerm Orcheſter nach und nach verloren gegangen zu ſein. Die Begleitung der Arien, Duetten u. ſ. w. iſt durchgehends zu ſtark, und dies nicht nur von Seite der Blechinſtrumente, ſelbſt die Violinen haben jede Feinheit der Nüancirung, jede discrete Begleitung allmälig verlernt. Wie viele Stimmen können wohl eine ſolche Begleitung auf die Dauer aushalten? wie

ſollen die zarten, ruhigen oder rührenden Stellen, durch welche Componiſt und Sänger wirken wollen, anſprechen, wenn das Orcheſter immer gleich ſtark fortſpielt? Man würde dieſes unbarmherzige Drauf-los-Blaſen und Streichen noch halbwegs entſchuldigen können, wenn man glauben dürfte, es ſei nur eine Folge des regen Eifers, der ungezähmten Energie, des begeiſterten Feuers; allein dies iſt nicht annehmbar, denn gerade der Mangel an Spieleifer, an Feuer und Energie, bildet einen Hauptfehler des Orcheſters; dieſen dritten Vorwurf können wir der erſten Wiener Muſikcapelle durchaus nicht erſparen. Wer das Wirken derſelben ſeit langen Jahren mit Aufmerkſamkeit verfolgt, wer ihren Leiſtungen beobachtend beiwohnt; wer die einzelnen Mitglieder ſpielen hört und ſpielen ſieht; wer die Richtigkeit der Beſchuldigungen, welche wir in Bezug auf Präciſion und Schattirung gegen dieſe Leiſtungen gerichtet, anerkennt; wer zugibt, daß mangelhafte Productionen von nachläſſig abgehaltenen Proben Zeugniß geben, — der wird mit uns übereinſtimmen, wenn wir behaupten, daß wahres Feuer, kräftige, entſchiedene, hinreißende Ausführung der Muſikſtücke eine immer ſeltener werdende Ausnahme, Spieleifer und Ehrgeiz aber nicht die Eigenſchaften ſind, welche im Operntheaterorcheſter vorherrſchen. Wir beklagen dieſen Zuſtand, allein wir dürfen ihn uns nicht verhehlen. Je mehr man das größere Publicum darüber im Irrthum zu erhalten ſich bemüht, mit deſto mehr Nachdruck fühlen wir uns verpflichtet, auf den Verfall des hieſigen Or-

chesters aufmerksam zu machen. Wir würden aber andererseits unserer Aufgabe sehr ungenügend nachkommen, wenn wir die ganze Schuld dieses Verfalls den Orchestermitgliedern allein beimessen wollten. Ein unglücklicher Zusammenfluß von Umständen hat seit Jahren darauf hingewirkt, in diesem Körper jeden höheren Zweck, jeden künstlerischen Ehrgeiz zu untergraben. Unter diese Umstände rechnen wir die Verwahrlosung, in welcher das Operntheater selbst sich immer befand; ferner die handwerksmäßige Art, mit welcher man in Wien Künstler zu bilden meint; dann, in specieller Beziehung zum Orchester, einerseits die verhältnißmäßig zu geringe Gage und andererseits den übermäßig anstrengenden Dienst, und endlich die Fehler und Mängel der unmittelbaren Leitung des Orchesters. Wir werden vielleicht gelegentlich mehrere dieser Puncte ausführlicher besprechen; für jetzt nehmen wir nur den letzten in Angriff.

Es ist einleuchtend, daß selbst bei einem aus schwachen Kräften zusammengesetzten, also um wie viel mehr bei einem aus so tüchtigen Musikern bestehenden Orchester die Schuld an den ungenügenden Leistungen, dem größeren Theile nach, den Dirigenten anheimfällt. Diese sind die Herren Capellmeister Proch, Reuling und Esser, Orchesterdirectoren Hellmesberger und Grutsch und Balletmusikdirector Strebinger. Die nähere Beurtheilung der Leistungen dieser Herren wird uns Manches schon früher Bemerkte noch viel begreiflicher machen. Herr Hellmesberger ist ein geübter, praktisch-gebildeter Violinspieler, der als Professor

im Conservatorium tüchtig gewirkt hat, und auch in früherer Zeit als Solospieler (namentlich im bekannten Violasolo in den Hugenotten) Rühmliches leistete. Allein in der Stellung, welche er im Operntheater einnimmt, ist sein Wirken seit jeher der Sache der Kunst, wie dem Nutzen des Instituts, eher hinderlich als förderlich gewesen. Der Orchesterdirector, oder richtiger gesagt, Vorgeiger, soll, wie es schon diese Benennung anzeigt, dem Orchester gleichsam mit dem Beispiele der Achtsamkeit und Thätigkeit vorangehen; er muß dem Capellmeister, welcher seinerseits den ganzen musikalischen Theil der Vorstellung zu leiten hat, bei der speciellen Ueberwachung des Orchesters an die Hand gehen. Der Vorgeiger ist gleichsam dem Capellmeister gegenüber der Repräsentant des Orchesters. Dazu gehört eine energische, ruhelose, ins kleinste Detail eingehende Wachsamkeit, ein aufgeweckter, ehrgeiziger, kunstbeseelter Sinn, welcher sich der Verantwortlichkeit, die bei den Leistungen des ihm anvertrauten Orchesters auf ihm lastet, mit Stolz bewußt ist, und auch nicht den kleinsten Makel an diesen Leistungen ruhig mit ansehen mag. Wir glauben nicht, daß Herr Hellmesberger diesen Forderungen auch nur annäherungsweise genügt; er leistet alles, was man von einem bewährten, tactfesten Orchestermitgliede erwarten kann; allein weder als Dirigent, noch als Vorgeiger, zeigt er jene Energie, jene rege Theilnahme, welche wir von jedem, der sich mit seinem Wirken in die Oeffentlichkeit stellt, zu erwarten haben; und es kann behauptet werden,

daß vielleicht von sämmtlichen Violinspielern des Kärnthnerthortheaters Herr Hellmesberger am allerwenigsten zur Stelle eines Orchesterdirectors geeignet sei. — Herr Grutsch als zweiter Orchesterdirector hat wenig Gelegenheit selbstständig hervorzutreten, scheint aber mehr Energie als sein eben erwähnter College zu besitzen *). — Herr Proch besitzt nicht die gründlichen Kenntnisse, die tief eingehende Auffassung, die man von einem guten Capellmeister zu fordern berechtigt ist; sein von Natur ziemlich bildungsfähiges Talent, sammt trefflichem Gedächtnisse, seine langjährige Praxis, wie der Eifer, den er in manchen Fällen bekundet, dies alles gibt ihm eine gewisse oberflächliche Routine, welche viele über seine wahre Leistungsfähigkeit täuschen mag, eine tiefer eingehende Untersuchung jedoch nicht bestehen würde. Mit den Fähigkeiten, die Herr Proch besitzt, könnte er allerdings Besseres leisten, allein es mangelt ihm dazu die Gründlichkeit, der Ernst und die Ruhe; daher macht er auch nicht selten von seinen besten Eigenschaften einen ganz verkehrten Gebrauch. Bei den Proben, wo strenge Wachsamkeit, Ordnung und Genauigkeit unerläßlich sind, gibt sich Herr Proch zu wenig Mühe, verläßt sich auf den Zufall, und sein Wahlspruch ist: „es wird schon gehen." Abends bei der Aufführung, diese Gerechtigkeit muß man ihm widerfahren lassen, entwickelt er einen lobens-

*) Die Leistungen des Herrn Strebinger werden wir in dem Aufsatze über das Ballet zu beurtheilen Gelegenheit haben.

werthen Eifer, vermag aber dadurch nicht zu verhindern, daß die Vorstellung oft sehr schlecht von Statten geht. Unwillkürlich drängt sich dann der Wunsch auf, der Herr Capellmeister möge einen Theil des Fleißes, der Umsicht und Energie, die wir Abends an ihm bemerken, auf ein sorgfältigeres Probieren verwenden; es ist nicht genug, thätig zu sein, man muß auch verstehen, die Thätigkeit am rechten Orte und zur geeigneten Zeit zu verwenden. Die Aufgabe eines Capellmeisters ist es, das aufzuführende Tonwerk so einzustudiren, daß er die Vorstellung weniger zu leiten, als vielmehr zu überwachen habe. Dies ist freilich dermalen für das Kärnthnerthortheater ein idealer Standpunct. Herr Proch arbeitet Abends mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften, um nur die verschiedenen Theile, so gut es eben gehen mag, zusammen zu halten; wir können aber nicht übersehen, daß durch dieses mühsame sich Abquälen blos der ganz oberflächliche, äußerliche Effect einer Vorstellung zuweilen erzielt, keineswegs aber die besondere, innere Bedeutung eines Kunstwerkes hervorgehoben werden kann. Eine solche Vorstellung steht meistens einer Probe allzu ähnlich; Herr Proch, gezwungen über jede kleinste Einzelnheit zu wachen, gelangt selten zur klaren Auffassung des Werkes, zur ruhigen Leitung desselben; er ist immer geschäftig, immer unruhig, sein Tactschlag wird oft unsicher, seine Tempo sind nicht selten zu schnell. Wenn er eine Oper schon oftmals dirigirt hat, so nimmt er, wie es scheint unwillkürlich, veränderte Tempi an, wie es im

„Propheten“ und früher ſchon in den „Hugenotten“ der Fall war. Alles in Allem genommen, trägt ſeine Leitung den Stempel des Uebereilten, Ueberſtürzten. — Herr Reuling hat als Dirigent wenig Aehnlichkeit mit ſeinem eben beurtheilten Collegen; dieſer immer rührig, geſchäftig und unruhig, jener immer gemächlich, unbeweglich und unbekümmert, als ob alles was neben ihm geſchieht ihn gar nichts anginge. Sein Tactſchlag iſt unſicher und matt, ſeine Tempi ungleich und unrichtig (die langſamen zu langſam, die ſchnellen zu ſchnell); beſonders die ſeit langer Zeit von ihm dirigirten Opern, wie „Tell,“ „Robert,“ „Ballnacht“ u. ſ. w., vernachläſſigt er in auffallender Weiſe. Von einer eigenthümlichen, hervorragenden Auffaſſung, ſowohl der materiellen Effecte, als des geiſtigen Werthes einer Partitur, kann bei Herrn Reuling ebenſo wenig, als bei Herrn Proch, die Rede ſein. Dieſer quält ſich ab, nur um dem Augenblicke zu genügen, Jener iſt noch zu ſehr gewöhnt an das gemächliche Verfahren der Ballochinoſchen Periode. Beiden mangelt einestheils die vollſtändige Kenntniß der Technik des Dirigirens, anderntheils die höhere muſikaliſche Bildung; daher kommt es auch, daß der Einfluß dieſer Herren auf das ihnen anvertraute Orcheſter ein ſehr zweifelhafter ſein muß. Mangelhafte Vorſtellungen zeugen von nachläſſig abgehaltenen Proben, dieſe von dem Mangel an Autorität der Herren Capellmeiſter, welcher ſich wieder aus der geringen Leiſtungsfähigkeit der Letzteren erklären läßt. Man beklagt ſich oft über die Inſubordination der einzelnen

Mitglieder dieſes, oder irgend eines andern zahlreichen Körpers; es iſt allerdings nicht zu billigen, wenn jedes untergeordnete Mitglied alles beſſer verſtehen will, als der Leiter; allein die Schuld liegt meiſtens in der Unfähigkeit des Letzteren. Weiß dieſer dem ihm unterſtehenden Perſonale durch energiſche Strenge, Unparteilichkeit und Genauigkeit in der Ausübung ſeines Amtes zu imponiren; zeigt er ſich ihnen durch bedeutende Fachkenntniß und allgemeine Bildung überlegen: dann wird er die ihm zukommende Macht gar bald ungehindert ausüben können. Nach Allem ſchon Geſagten brauchen wir nicht erſt hinzuzufügen, daß die Herren Proch und Reuling dieſen Bedingungen, an welche die volle Ausübung ihres Berufes, um erſprießlich zu wirken, gebunden ſein muß, keineswegs genügen. — Es erübrigt uns jetzt noch, von dem dritten Capellmeiſter, Herrn Effer, zu ſprechen. Obwohl auch ſeine Wirkſamkeit von keinem Erfolge begleitet war, ſind wir doch weit entfernt, ihn in unſer Urtheil über die beiden andern Herrn Capellmeiſter mit einzuſchließen. Herr Effer beſitzt nicht unbedeutende muſikaliſche Kenntniſſe, eine, im Allgemeinen, richtige Auffaſſung der Partituren, und eine unerſchütterliche Feſtigkeit in der Beibehaltung des einmal angenommenen Tempos; jedoch eines der wichtigſten Attribute des Dirigenten, ein klarer, verſtändlicher Tactſchlag, mangelt ihm; erſtens tactirt Herr Effer zu nieder, ſo daß nur die ganz in ſeiner Nähe befindlichen Mitglieder ihn ſehen können; dann iſt die Armbewegung ſo gezwungen, daß bei

jedem Schlage eine Art Schnellung verurſacht wird, wodurch gerade die beabſichtigte Tactfeſtigkeit geſtört wird. In der Ausübung ſeines Berufes ſcheint es auch Herrn Eſſer an der nöthigen Energie zu fehlen; es iſt daher nicht zu verwundern, daß er, welcher erſt vor einigen Jahren, ganz unbekannt mit den hieſigen Verhältniſſen, hierher kam, ſich weder beſonderen Einfluß, noch entſchiedene Autorität erwerben konnte.

Aus der eben erfolgten Beurtheilung der drei Herren Capellmeiſter iſt leicht zu entnehmen, wie unerſprießlich, ja ſogar entſchieden ſchädlich, beſonders die beiden Erſterwähnten, auf den Zuſtand der Oper im Allgemeinen und insbeſondere des Orcheſters eingewirkt haben müſſen. Rechnet man zu den ungenügenden Proben und unfertigen Vorſtellungen noch den anſtrengenden Dienſt in Opern, Balleten und muſikaliſchen Akademien, ſo wird man es ganz natürlich finden, daß das Orcheſter Jahr für Jahr an Präciſion, Verſtändniß, Feinheit und Energie verlor, und auf dem beſten Wege iſt, gänzlich in Verfall zu gerathen. Mit dem Chor des Kärnthnerthortheaters ſteht es noch weit mißlicher. Es iſt möglich, daß ſich einige gute Stimmen darunter befinden, allein man hat den Mitgliedern nicht einmal die oberflächlichſte Anleitung zum richtigen Gebrauch ihrer Mittel verſchafft; die Soprane ſind auffallend grell und ungleich, Alt und Tenor unſicher und ſchwach, an kräftigen Bäſſen mangelt es ganz und gar. Der Verſchwörungschor im vierten Acte der „Hugenotten“ und der Bauernchor im erſten Acte des „Propheten“ ſind noch die einzigen

erwähnenswerthen Nummern, welche von unserem Chor feurig und exact ausgeführt werden; in den meisten übrigen Opern vermißt man sowohl die Reinheit der Intonation, als die Präcision der Ausführung. Was aber besonders mißfällig bemerkt zu werden verdient, ist die Lauheit und Mattigkeit dieser Leistungen. Wenn irgendwo Kraft und Energie den Ausschlag geben sollen, so ist dies gerade bei den Chorproductionen, als Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften einer versammelten Menge, der Fall. Daß bei diesem Mangel an Feuer und regem Leben von genügenden dramatischen Leistungen des Chors, von Theilnahme an der Handlung u. s. w., nicht im Entferntesten die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Den sprechendsten Beweis aber für die totale Unzulänglichkeit dieses Körpers finden wir darin, daß gewisse schwierige Stellen (wie unter andern der Zankchor in den „Hugenotten" und ein Doppelchor in Dessauer's „Paquita") aus dem einzigen Grunde wegbleiben mußten, weil die Choristen nicht im Stande waren, sie fehlerfrei auszuführen. Der traurige Zustand unseres Chors ist eben keine sehr schmeichelhafte Empfehlung für den Chordirector, Herrn Weinkopf, und gibt überdies Anlaß zu abermaligen gerechten Klagen gegen die Herren Capellmeister. Diese haben, man würde es sich umsonst zu verhehlen suchen, ihr Amt auf eine Weise ausgeübt, welche die Kritik, wenn sie nicht durch Vorurtheile, Gewohnheit oder Parteilichkeit befangen ist, nicht mit Stillschweigen übergehen, und noch viel weniger lobend erwähnen

darf. Um unſere Anſicht über die Leiſtungen des Chors und Orcheſters unter der Leitung der Herren Proch, Reuling und Effer noch durch einige Beiſpiele zu bekräftigen, führen wir ſchließlich einige Opern an, welche in Bezug auf Geſammtaufführungen, Einzelnfehler und Tempoverfälſchungen die auffallendſten Mängel darbieten.

Verfehlte Geſammtaufführungen:

„Der Barbier von Seviglia," „die Puritanner," „die Tochter der Wellen," „Brahma und die Bajadere" u. a. m.

Einzelne fehlerhaft ausgeführte Nummern:

Introduction in „Robert der Teufel," Jägerchor im „Freiſchütz," erſtes Finale in „Don Juan," erſtes und zweites Finale in der „Ballnacht" u. ſ. w.

Vergriffene Tempi:

Zweites Finale in „Fidelio," Allegro der Introduction im „Freiſchütz," Allegro der Introduction in „Wilhelm Tell" u. ſ. w.

---

## Ballet.

Ueber die volle Berechtigung der Tanzkunſt, ſowohl in mimiſcher als in choregraphiſcher Richtung, neben der großen Oper und wohl auch als Ausſchmückungsgabe dieſer letzteren gepflegt zu werden, dürfte kaum ein Zweifel obwalten. Ob das bis jetzt befolgte Syſtem ein zweckmäßiges war, ob

nicht vielmehr ein neues, dem Geſchmacke des hieſigen Publi-cums angemeſſeneres, der Tanzkunſt erſprießlicheres begonnen werden ſollte, werden wir dann zu unterſuchen haben, wenn von der nächſten Zukunft dieſer Gattung die Rede ſein wird. Eben ſo wenig iſt es unſere Abſicht, uns in ausführlicher Weiſe mit der Vergangenheit derſelben im Kärnthnerthortheater zu beſchäftigen. Es genüge hier zu erinnern, daß das Ballet, wie jeder andere Kunſtzweig, manche Periode des Gedeihens wie des Verfalles zu erleben hatte; daß, wie in manch anderer Richtung, auch hier die ewig feindlichen Elemente ſich gegenüberſtanden, von der einen Seite die Einfachheit, Wahrheit, Schönheit, Grazie und Natürlichkeit, in claſſiſcher Schule geformt und gebildet; auf der andern Seite die Uebertreibung, Verzerrung, Springfertigkeit und Ziererei, mit mehr oder minder Virtuoſität gepaart, und daß wohl auch hier ebenfalls wie in den andern Kunſtrichtungen der Sieg nur ſelten der guten Sache zu Theil wurde.

Eine Bemerkung jedoch müſſen wir in Betreff der Wiener Balletzuſtände noch hinzufügen, weil ſie eben ſo ſehr auf die Gegenwart, wie auf die Vergangenheit Bezug hat. Wir müſſen es nämlich als eine ſchwer zu beſtreitende Thatſache anerkennen, daß Wien weder in neueſter, noch in länger vergangener Zeit ein wahrhaft gutes Ballet beſeſſen hat. Viele berühmte Erſcheinungen und liebliche Geſtalten ſind ſeit den letzten zwanzig Jahren an uns vorübergerauſcht; von den Zeiten des Kobolds mit Perrot und der ihre Laufbahn eben beginnenden

Cariotta Grisi bis zu dem, nebenbei gesagt (unbeschadet der Grazie und des vielversprechenden Talents des Fräulein Marie Taglioni) etwas lächerlichen Satanella-Enthusiasmus, haben die Wiener Balletfreunde Gelegenheit gehabt, die größten und beliebtesten Tanzkünstlerinnen, eine Taglioni, Elßler, Cerrito von Zeit zu Zeit zu bewundern. Dieß widerlegt jedoch keineswegs unsere Behauptung, daß ein gutes stehendes Ballet wie Paris, Berlin und selbst Warschau eines aufzuweisen haben, in Wien nicht vorhanden war, denn um ein in diesem Fache dauerndes Institut zu gründen, darf der Glanz desselben wohl von fremden momentanen Erscheinungen erhöht, allein nicht von ihnen abhängig gemacht werden, sondern muß aus der inneren Organisation des Instituts allmälig erwachsen und mit stetem Hinblick auf die Zukunft gepflegt werden. Ein permanent angestellter, mit technischen Kenntnissen, künstlerischer Bildung und erprobter Energie begabter Balletmeister; eine wohlorganisirte Schule, aus welcher ein gutes Balletcorps hervorgehen und sich immer vortheilhaft erneuern könnte und welche, gut geleitet, wohl auch mit der Zeit eine Reihe Tänzerinnen zweiten Ranges ausbilden würde; dann eine glänzende und geschmackvolle Ausstattung an Costüme, Decorationen und Maschinerien: dies sind die Fundamentalbedingungen zur Herstellung eines guten Ensembles und folglich eines dauernd guten Ballets, da jede Kunstproduction, besonders aber die theatralische, eine dauerhafte Wirkung nur durch die Vereinigung der Kräfte Vieler zu einem

Zwecke erreichen kann. Dieſe Bedingungen aber wurden ihrem wahren Sinne nach und in ihrer ganzen Ausdehnung in Wien niemals erfüllt. Daher die durch einzelne anziehende Erſcheinungen erregte Theilnahme des Publicums den gewöhnlichen Balletvorſtellungen gegenüber ſogleich wieder erkaltete. Unter den vielen Balletmeiſtern, welche ſich in raſcher Folge im Kärnthnerthortheater ablöſten, hatte einer, der zu früh hingeſchiedene Guerra, während ſeiner mehrmals erneuerten Anweſenheit bewieſen, daß er wohl fähig geweſen wäre, ein tüchtiges Ballet-Enſemble zu gründen. Allein bei den bedauerlichen Hinderniſſen, welche ſich in dieſem Theater zu allen Zeiten jedem energiſchen Reorganiſationsverſuche entgegenſtellten, blieb auch Guerra's Einfluß nur ein vorübergehender.

Daß unter ſolchen Verhältniſſen das Wiener Ballet jeder ſelbſt der oberflächlichſten Pflege beraubt, allmälig hinſiechen und von Tag zu Tag immer unbefriedigendere Leiſtungen dem alles gleichgiltig hinnehmenden Publicum darbieten konnte, iſt im natürlichen Laufe der menſchlichen Dinge begründet. Den ſicherſten Beleg für die Unzulänglichkeit unſeres gegenwärtigen Ballets finden wir ſchon darin, daß die Leitung desſelben ſich in den Händen des Herrn Golinelli befindet. Derſelbe wurde von Herrn von Holbein als Ballet-Regiſſeur angeſtellt und mit der Inſcenirung der Ballete, wie mit der Zeichnung und dem Arrangement der Ballabile und ſämmtlicher auch in den Opern vorkommenden Tänze beauftragt. Wir ſuchen vergebens, ſowohl in der Vergangenheit des Herrn Go-

linelli, als in ſeinem neuen ſchon mehrjährigen Wirken in der oben bezeichneten Stellung, irgend eine Begründung oder Rechtfertigung dieſer Wahl, — wir finden nicht einmal eine Entſchuldigung. — Als Mitglied des Balletcorps hat Herr Golinelli viele Jahre, wie ſo manche ſeiner Collegen, anſpruchslos mitgewirkt; in den unbedeutenden mimiſchen Aufgaben, welche ihm damals anvertraut wurden, zeigte er eine Schwerfälligkeit und Langſamkeit der Bewegungen, welche beſonders in der Rolle des Hilarion („Giſella") völlig ſtörend erſchien. In dem ihm nun aufgebürdeten Amte zeigte Herr Golinelli zu wiederholten Malen, daß er nicht nur keine der Eigenſchaften, die man von einem dirigirenden Balletmeiſter beanſpruchen ſoll, ſondern nicht einmal die eines praktiſch brauchbaren Regiſſeurs beſitze, denn zu jenem mangelt ihm Erfindungsgeiſt, Grazie und Poeſie in der Zeichnung der Tänze, wohl auch gründliche Bewandtniß in der höheren Tanzkunſt; zu dieſem Energie und Lebendigkeit, ſo zwar, daß ſich nach ruhiger Betrachtung ſeiner Leiſtungen die Behauptung aufſtellen läßt: wenn Jemand ſeinen Mangel an Fleiß und praktiſcher Erfahrung abſichtlich zur Schau tragen wollte, er könnte es nicht beſſer anfangen, als Herr Golinelli. Dies iſt der Eindruck, den ſeine Leiſtungen hervorbringen. Beinahe alle von ihm arrangirten Tänze leiden nicht nur an einer bedauerlichen Armuth der Erfindung, ſondern auch an einer nicht ſtrenge genug zu rügenden Schläfrigkeit der Ausführung. Das merkwürdigſte Beiſpiel hiervon liefert die Zuſammenſtellung und

Einübung der Tänze in „Robert der Teufel," wo es Herrn Golinelli gelungen ist, das feurige, wilde Bacchanale in einen langweiligen, trägen Schäfertanz zu verwandeln. Wir sind stets geneigt, bei jeder theatralischen Leistung den besten Willen Gutes zu schaffen vorauszusetzen; wir wollen daher gerne annehmen, daß die auffallende Leblosigkeit, welche sich in allem, was Herr Golinelli unternimmt, so überaus störend kundgibt, in einem natürlichen Mangel an Energie und Beweglichkeit ihren Grund habe; daß er ferner dieses Mangels, so wie überhaupt seiner Unzulänglichkeit für den ihm anvertrauten Posten sich nicht deutlich bewußt sei; es steht aber darum nicht minder fest, daß dieser Mangel vorhanden, und diese Unzulänglichkeit eine Thatsache ist, der man wohl aus dem Wege gehen, die man aber mit gutem Gewissen nicht abläugnen kann.

Das Fach einer ersten Tänzerin wird von Frau Albert-Bellon ausgefüllt, welche sich hier einer ziemlichen Beliebtheit zu erfreuen hat. Mit einer durch längeres Wirken erworbenen Routine verbindet sie viel Leichtigkeit und Gewandtheit in der Ausführung schneller und schwieriger Pas; weniger entsprechend sind ihre Leistungen im großartigeren, seriösen Tanze. Ihre Mimik ist ebenfalls im ernsteren Genre ganz unbedeutend, im komisch-naiven hingegen ziemlich lebendig und ausdrucksvoll, obwohl in letzterem durch den Widerspruch zwischen ihrer Aufgabe und ihrer Persönlichkeit ihr Mienenspiel einen der Künstlerin vielleicht selbst kaum bewußten An-

flug von Affectation erhält. Unter den Tänzerinnen zweiten Ranges macht sich Fräulein Vella durch vielen Fleiß, gute Schule und Spuren von Talent bemerkbar. Die Fräuleins Brussi und Lanner genügen; letztere besonders bekundet ihr eifriges Streben durch ihre Fortschritte, aber ihre für eine Tänzerin nicht sehr vortheilhafte Gestalt verhindert sie, Vollendetes zu leisten. Die Fräuleins Just und Leinfitt werden in minder hervortretenden Aufgaben beschäftigt. Als Solotänzer fungiren die Herren Carey und Croce; ersterer, welcher schon seit geraumer Zeit und mit verdientem Erfolge an dieser Bühne wirkt, besitzt Routine, gute Schule und bedeutende Kraft, beginnt aber schon etwas an Leichtigkeit einzubüßen, während letztgenannter sich gerade durch diese Eigenschaft ziemlich vortheilhaft bemerkbar macht. — Für mimische Aufgaben sind noch engagirt: Fräulein Basseg, früher Tänzerin, jetzt besonders in komischen Mütterrollen ganz entsprechend, dann die Herren Nighini (als Pascha im „Verliebten Teufel" sehr brav), Pitrot und Beau, beide äußerst fleißig und lebendig, ersterer eines der ältesten Mitglieder dieser Bühne, und für kleinere Rollen Herr Massini. Es ist übrigens zu bedauern, daß unsere Tänzer und Tänzerinnen nicht mehr Sorgfalt auf die Ausbildung ihrer Mimik verwenden, welche denn doch einen wesentlichen Bestandtheil in den für den Tanzkünstler erforderlichen Eigenschaften ausmacht. — Das Balletcorps besteht aus einer genügenden Anzahl Koryphäen, welche unter einem guten Choregraphen Treffliches leisten könn-

ten; es würde diesem allerdings im Anfange viel zu schaffen machen, um wieder etwas Correctheit, Eleganz, Ensemble und regeres Leben in diesen Körper zu bringen. — Als Musikdirector des Ballets leistet Herr Strebinger Rühmliches, sowohl im äußerst beschwerlichen und wenig lohnenden Einstudiren, als in der Leitung des Orchesters; da ist wenigstens Thätigkeit, Fleiß, rastloser Eifer für das Gelingen des Ganzen. Weniger glücklich ist Herr Strebinger als Compositeur oder Arrangeur der Ballemusik, welche meistens zu lärmend und verworren ist. Die Musik des Herrn Adam zu „Gisella" bleibt, durch ihre melodiöse Klarheit und Einfachheit und ihren charakterischen Ausdruck der Handlung, ein nicht sorgfältig genug zu studirendes Muster für alle Balletmusik-Componisten.

## Decorations- und Garderobewesen.

Ohne sich der geringsten Uebertreibung schuldig zu machen, kann man behaupten, daß die hiesige Opernbühne unter Ballochino's Direction in Bezug auf äußere Ausstattung sich kaum mit einem soliden Theater zweiten Ranges messen konnte. Unter Herrn von Holbein wurden wenigstens theilweise Anstrengungen bemerkbar, um diesem Zustande abzuhelfen, was zur Folge hatte, daß doch einige Opern und Ballete mit glänzenderen Costümen und neuer Decorirung bedacht wurden; allein diese Bemühungen waren keineswegs durchgreifender Art, namentlich in Hinsicht auf die Oper. Auf die Bedeutung

der Ausstattung im Allgemeinen und den Gebrauch, der sich damit machen läßt, kommen wir bald zurück. Ueber den gegenwärtigen Zustand dieser äußerlicher Hilfsmittel an unserer Bühne ist nicht viel mehr zu sagen, als daß derselbe in Bezug auf Costüme, Requisiten und besonders Maschinerien ein höchst beklagenswerthes Bild der Zerrüttung und Vernachlässigung darbietet. Die Costüme sind zwar in neuerer Zeit etwas minder dürftig und abgenützt, aber wo möglich noch geschmackloser, als früher. Auf historische Treue wird dabei nur selten, und das kaum annäherungsweise, Rücksicht genommen; die Farbenwirkung unter den gleichzeitig auf der Bühne vorkommenden Kleidungen, und die Beziehung der letzteren zu der Decoration, wird gänzlich außer Acht gelassen, ja in einem und demselben Anzuge sehen wir zuweilen eine Buntheit der Farbenzusammenstellung, aufgeputzt mit kleinlichem Filigrawerk von Rauschgold und Pappendeckel, deren Geschmacklosigkeit über alle Begriffe geht. — Von den Maschinerien des Kärthnerthortheaters ist es ohnehin seit langer Zeit bekannt, daß sie insbesondere bei jeder ersten Vorstellung regelmäßig — stecken bleiben, welcher Umstand schon mehr als einmal dem Erfolge eines neuen Ballets auf wahrhaft verderbliche Weise entgegenwirkte. Die einstimmigen Klagen im Publicum vermochten bis jetzt keine Direction, diesem Uebel gründlich abzuhelfen, denn die Berufung des berühmten Mühldorfer und später des preußischen Hoftheater-Maschinisten Herrn Daubner, zur Inscenesetzung des „Oberon" und der „Satanella," ist zwar

als ein Geſtändniß der Unfähigkeit der hieſigen Maſchiniſten nicht zu überſehen, aber doch nur ein wiederholtes Aushilfsmittel für den Augenblick. — In ähnlichem Zuſtande der Vernachläſſigung befindet ſich auch das Requiſitenweſen; es kommen manchmal Verſetzſtücke vor (gewiſſe Tiſchteppiche, Thronhimmel, Triumphwagen, Armſeſſel, und vor allem das ſeit Duport's Zeiten fungirende Sopha in „Robert der Teufel"), welche auf einer anſtändigen Provinzbühne nicht einmal der Director, viel weniger das Publicum dulden würden. — In beſſeren Händen befindet ſich das Decorationsweſen; Herr Jachimowitſch iſt durch ſeine ausgezeichneten Leiſtungen in zwei Vorſtadttheatern vortheilhaft bekannt; ſowohl er, als auch Herr Brioſchi (Vater) und nun auch Herr Lehmann (vom Burgtheater) haben in jüngſter Zeit manche Decorationen geliefert, welche als gelungen zu bezeichnen ſind, ohne jedoch durch außerordentliche Vorzüge auf eine beſondere Erwähnung Anſpruch machen zu können.

## Die nächſte Zukunft.

Nachdem wir nun den gegenwärtigen Zuſtand der Wiener Oper, in Bezug auf die vorhandenen Kräfte, überſehen haben, wobei wir uns nur da länger aufhielten, wo uns der zu beſprechende Gegenſtand von größerer oder allgemeiner Bedeutung zu ſein ſchien, werden wir jetzt um ſo leichter unſere ganze Aufmerkſamkeit der unmittelbaren Zukunft der hieſ-

gen Opernbühne zuwenden können. Wir haben bereits erwähnt, welche erfreuliche Bedeutung der Ernennung des Heern Cornet zum Directoe des Kärthnerthortheaters mit vollem Rechte beigelegt werden kann. Es bietet ſich uns jetzt die Frage dar: welche Aufgabe wird Herr Coenet zu erfüllen haben? In einee zwar bei weitem nicht erſchöpfenden, und doch für manchen unſerer Leſer vielleicht ſchon zu ausgedehnten Betrachtung über den Operngeſang der Gegenwart, haben wir feſtzuſtellen verſucht, daß der jetzige und der jüngſtvergangene Zuſtand der Oper ein innerlich zereütteter, tief beklagenswerther ſei, in ſtetem und ſchroffem Gegenſatze mit allen Theater-, Muſik- und Vernunftregeln, und folglich mit der Vorſtellung, die wir uns von einer in normalem Zuſtande befindlichen Oper machen; es beſteht alſo zwiſchen den Thatſachen, wie wir ſie vor Augen haben, und den Geundſätzen, die uns in dee Kunſt leiten ſollen, ein Unterſchied, der auszugleichen, ein Widerſpruch, der zu löſen iſt. Dieſe Löſung vorzunehmen, dieſe Ausgleichung zu Stande zu bringen, darin beſteht die Aufgabe der neuen Direction. Man täuſche ſich ja nicht hierüdee; man hoffe ja nicht, auſſee man wollte die Opernbühne völlig zu Grunde richten, das bis jetzt eingehaltene Syſtem einfach fortſetzen zu können. Es muß laut und deutlich ausgeſprochen, und, damit man es allenthalben verſtehe, lieder zu oft als zu wenig wiedeeholt werden: Herr Cornet iſt berufen, durch eine weit umfaſſende Aenderung die Opernbühne auf eine beſſeee, vernünftigere Bahn zu bringen,

und einen, wenn auch nicht einmal glänzenden, so doch haltbaren Zustand ins Leben treten zu lassen.

Allein es ist nicht genug, diese Aufgabe mit deutlichen Worten zu bezeichnen; wir müssen auch sehen, durch welche Mittel sie erreicht werden könnte, und sind daher genöthigt, in das innere Getriebe des Theaterführung einzugehen. Mit Herrn Coenet wird zum eesten Male im Käenthnerthortheatee eine eigentliche artistische Leitung ihre Wirksamkeit beginnen; diese Geündung einer aetistischen Leitung wird — wenn nämilch die Wahl des Leiters sich als eine glückliche erweist — der erste und wichtigste Schritt zum Zieie sein, das Fundament allee Anstrengungen, welche gemacht werden können, die hiesige Opernbühne auf eine höhere Stufe zu erheben. Wir beauchen kaum darauf aufmerksam zu machen, weichen tief eindringenden Einfluß die künstlerische Leitung auszuüben im Stande ist. Diesr Einfluß wird sich im gegenwärtig besprochenen Falle auf zweierlei Arten geltend machen, nämilch: durch Herrn Coenet selbst, und durch die berathenden und mitwirkenden Kräfte, von denen er umgeben sein wird. — Wir können uns bei dieser Gelegenheit abermals zu Heren Coenet's Broschüre wenden; hiee finden wie die gesündesten, vernünftigsten und praktischsten Geundsätze ausgesprochen, nach weichen die Regisseurs, Capellmeister und überhaupt die artistischen Leiter einee grosten deutschen Opernbühne ihr Amt auszuüben haben. Herr Cornet nimmt an, eine soiche Bühne solle*) „die Anforde-

*) Die Oper in Deutschland, S. 84

„rungen geeechter Kritik, ächter Künſtlee und „Kunſtkenner, des gebildeten Publicums be„friedigen; die Kunſtbildung und Erziehung fördeen, den „Geſchmack fortpflanzen, unparteiiſch unter Nationalem und „Fremdem nur das Beſte geben.“ Er geht ferner, in der Beurtheilung der Aufgabe eines Bühnenleiters, von dem Geundſatze aus, daß zunächſt [1]) „das Nachahmungsvermö„gen die eigentliche Grundlage allee Schau„ſpiel- und Geſangskunſt iſt,“ und daß folglich [2]) „wee es auch ſei, der an einer Bühne dies ſchwieeige, un„dankbare, und viel erfordernde Officium bekleide, er jeden„falls ein wirklich ausübender deamatiſchee Sänger und „Schauſpieler geweſen ſein müſſe, ſonſt gehe ihm das „beſſere Können ab, ohne welches das beſſere Wiſ„ſen keine praktiſchen Früchte bringen kann.“ Wie vollſtändig und genau zählt Herr Cornet die Eigenſchaften auf, die ein guter Regiſſeur beſitzen ſoll! Wie ſtreng eifert ee gegen die [3]) „Capellmeiſtee-Componiſten und die Mißtrauen-ſäenden Bü„reaulente, welche die Männee von Fach verdrängen!“ Wie ſorgſam beſteht er darauf, daß der Regiſſeue [4]) „genug Anſe„hen beſitze, durch ſeine zurückgelegten akademiſchen Vorſtudien, „Reiſen, Kenntniſſe, Tact, Sicherheit und Kunſteuer, allen „Bethelligten Wärme und Vertrauen einzuflößen; Allen, „den Künſtlern wie den Eleven, dem Orcheſter wie dem Chor,

[1]) Seite 96. — [2]) Seite 98 — [3]) Seite 92 — [4]) Seite 92

„den Tänzern wie den Comparſen, dem Decorateur wie dem „Theatermeiſter*); daß er bei der fünfzigſten, wie bei der er„ſten Vorſtellung, das Leben der Darſtellung, welches von „ihm ausgehen ſoll, immer von neuem anfache, — denn nur „zu leicht erſchlaffen die täglich beſchäftigten Individuen des „Unterperſonals, — und daß er, was die Hauptſache „iſt, Alle ſo belehre, daß Jeder glaubt, er habe ſelbſt das Rechte „gefunden; das Doeiren im imperativen oder Pre„digertone und das viele Regieren iſt Jedem ein „Gräuel ſelbſt außer der Bühne, alſo um wie viel mehr auf „derſelben." Wir begnügen uns mit dieſen kurzen Citaten und verweiſen für das Uebrige den Leſer auf den Abſchnitt VI. „Re„giſſeurmangel" in der Broſchüre des Herrn Cornet. Was uns betrifft, ſo könnten wir, aufrichtig geſagt, nichts Eindringlicheres und Nützlicheres hinzuſetzen. Wir machen das Publicum blos aufmerkſam, daß von nun an dem Wiener Operntheater in der Perſon des Herrn Cornet ein künſtleriſcher Leiter vorſtehen wird, wie ihn Herr Cornet ſelbſt jeder bedeutenden Bühne wünſcht und empfiehlt, und daß dieſer Leiter — wenn er, was wir ſehr geneigt ſind vorauszuſetzen, praktiſche Kenntniſſe, ehrliches Wollen und Energie beſitzt, und überdies eine genügende Machtausdehnung erhält, — mit Hilfe der ihm untergeordneten (vorhandenen und noch zu erwerbenden) Kräfte, in der Lage ſein wird, das von ihm ſelbſt

*) Seite 94.

empfohlene Syſtem allmälig, ſeiner ganzen Ausdehnung nach, zur Geltung zu bringen.

Zu den Hauptaufgaben der neuen Direction zählen wir die Gründung eines guten Repertoirs, wir ſagen die Gründung, weil das Kärnthnerthortheater gerade in dieſer Beziehung noch mehr als in jeder andern vernachläſſigt war, und folglich eine bedeutende Umgeſtaltung hier nöthiger iſt als irgendwo. Die Wahl der Opern muß nach dem Princip vorgenommen werden, welches Herr Cornet ſelbſt aufſtellt, wenn er ſagt*): „Wer deutſcher Operuvorſtand ſein will, der muß neidlos, „ohne Vorurtheile, ohne Pedanterie, alle Schulen, alle „Gattungen, die gut ſind, gelten laſſen," und folglich auch, meinen wir, alle Werke, welche ſeicht, veraltet, unbrauchbar ſind, welcher Gattung und welcher Nationalität ſie auch angehören, unbedingt entfernen, ausgenommen höchſtens die ſelten vorkommenden Fälle, wo ein etwas veraltetes, oder an ſich unbedeutendes Werk, durch eine ganz vorzügliche Darſtellung gehoben und erhalten wird. Eine kurze Einſicht in das Repertoir, welches Herr Cornet vorfindet, wird uns zeigen, wie viel hier zu thun übrig bleibt, was beizubehalten, was auszuſcheiden iſt. — Hier iſt das Verzeichniß der im Jahre 1852 gegebenen Opern:

Von Adam: Giralda.

Von Auber: Die Ballnacht. — Die Krondiamanten. — Der ſchwarze Domino. — Der verlorne Sohn. — Gott und Bajadere.

*) Seite 87

Von Balfe: Die Zigeunerin.

Von Beethoven: Fidelio.

Von Bellini: Norma. — Die Puritaner.

Von Deſſauer: Paquita.

Von Donizetti: Dom Sebaſtian. — Lucia. — Linda. — Lucrezia. — Die Regimentstochter.

Von Flotow: Stradella. — Martha — Indra.

Von Füchs: Guttenberg.

Von Halevy: Die Musketiere der Königin.

Von Hoven: Ein Abenteuer Carl II.

Von Kreutzer: Das Nachtlager in Granada.

Von Lorzing: Czar und Zimmermann.

Von Lwoff: Die Tochter der Wellen.

Von Meyerbeer: Robert der Teufel. — Die Hugenotten. — Der Prophet.

Von Mozart: Don Juan. — Die Zauberflöte. — Die Hochzeit des Figaro. — Belmonte und Conſtanze.

Von Nicolai: Die luſtigen Weiber von Windſor.

Von Roſſini: Wilhelm Tell. — Moſes. — Der Barbier von Seviglia.

Von Weber: Der Freiſchütz. — Oberon.

Von dieſen acht und dreißig Opern müſſen wir eine gewiſſe Anzahl als wenig oder gar nicht brauchbar bezeichnen: „Moſes“ und „die Regimentstochter“ ſind veraltet und abge-

ſpielt; „Der verlorne Sohn," „Giralda" und „Die Zigeunerin" ſind völlig werthlos; die Beliebtheit, deren ſich letztere bei einem Theile des Publicums zu erfreuen hat, ſoll uns nicht hindern, dieſe Oper als ein ſeichtes, geiſt- und charakterloſes Werk zu bezeichnen, welches weder in dramatiſcher, noch in muſikaliſcher Hinſicht genügendes Intereſſe gewährt, um auf einer gut geleiteten Bühne aufgeführt zu werden. „Gott und Bajadere" enthält einige hübſche Nummern, verunglückte aber durch die ſchwache Darſtellung, und wurde überdies blos zum Gaſtſpiele des Fräulein Grahn aufgeführt. „Die Tochter der Wellen" dürfte, nach dem erlebten, eclatanten Fiasco, nicht wieder über die Bretter gehen; als Kenner, Freund und Beſchützer der Muſik mag Herr von Lwoff Rühmliches leiſten, als Compoſiteur können wir ihm keine Bedeutung zuerkennen, trotz allen Anzeigen, Empfehlungen, Lobſprüchen und Anpreiſungen, welche man ſeinem „Stabat Mater" und ſeiner Oper vor der Aufführung zu Theil werden ließ, und welche nach derſelben ſo wenig gerechtfertigt erſchienen; es iſt arg genug, daß ſolche, wohl mit dem beſten Willen zuſammengeſetzte, aber doch ſehr unbedeutende Werke ſich ſo überaus leicht ihren Weg bahnen, während manches Werthvolle in den Theaterarchiven vergraben liegt, und manches Aufmunterungswürdige im Pulte unbekannter, unberühmter Componiſten jahrelang vergebens auf das entſcheidende Urtheil der Oeffentlichkeit harren muß; anderſeits muß aber auch geſagt werden, daß die Adminiſtration des Kärthnerthortheaters bei

der Aufführung dieſer Oper wirklich alles Mögliche gethan zu haben ſcheint, um Herrn von Lwoff die Idee, ſeine Opern in Wien geben zu laſſen, auf ewig zu verleiden. Direction, Regie, Textüberſetzer, Sänger, Chor, Orcheſter, Maſchiniſt u. ſ. w., alle wirkten mit, um eine der ungenügendſten Vorſtellungen, welche wir je geſehen und gehört, zu veranſtalten. — Deffauer's „Paquita" iſt zwar nicht ſo ganz unbedeutend, wie die eben beſprochene Oper, allein ſie bietet doch, bei allzu großem, äußerlichem Tongepränge, zu wenig Melodie und Charakteriſtik, als daß wir rathen könnten, ſie wieder ins Repertoir aufzunehmen; der Erfolg, welcher dieſes Werk anfangs begleitete, ging, ehrlich geſagt, größtentheils von Freunden und Verehrern des beliebten und geſchätzten Liedercomponiſten aus. — Dieſen mehr oder minder werthloſen Opern müſſen wir noch eine äußerſt werthvolle hinzufügen und gleichfalls auf Verbannung derſelben aus dem Repertoir dringen; die Aufführung des „Barbier von Sevigila," wie ſie während der Adminiſtration des Herrn von Holbein ſtatt fand, war eine dieſer Bühne und des Werkes ſelbſt ganz unwürdige; wir glauben, daß dieſe immer friſche und glänzende Schöpfung, in deutſcher Sprache (mit der langweiligen Proſa, ſtatt der raſchen und luſtigen Recitative) und von deutſchen Sängern geſungen, ſelten oder nie allen Forderungen, die man an Spiel und Geſang machen darf, entſprochen hat, ſelbſt damals nicht, als wir an Herrn Formes den beſten deutſchen Figaro, und an Herrn Reichard einen im Geſang recht braven Alma-

viva beſaßen; jetzt möge man dieſe Oper lieber ruhen laſſen; gelingt es einſt Herrn Cornet, ſolche Sänger zu engagiren, welche Roſſini'ſche Muſik zu ſingen verſtehen und auch im Spiele genügen; gelingt es ihm, allen Mitwirkenden begreiflich zu machen, daß ſie ſich auf einer großen Opernbühne, vor gebildeten Zuhörern befänden, und nicht in gewiſſen Localen, die wir zu bezeichnen vermeiden, und daß alle in dieſer Oper enthaltenen Rollen, auch Bartolo und Baſilio, feinkomiſche Charakterrollen, und keine burlesken Chargen wären; gelingt es ihm insbeſondere, durch die Macht der directorialiſchen Ueberredungskunſt den Darſteller des Baſilio dahin zu bringen, einzuſehen, daß die komiſche Wirkung ſeiner Rolle nicht von der Länge ſeines Hutes abhänge, und daß man eine Arie, die der Componiſt mit Allegro bezeichnet hat, nicht Adagio ſingen dürfe: — dann, aber auch nur dann, möge Herr Cornet den „Barbier" wieder aufführen laſſen. — Vorſtehende neun Opern ſind alſo unbedingt vom Repertoir zu entfernen. Von den Uebrigen ſind die „Krondiamanten," „Der ſchwarze Domino," „Die Ballnacht" und „Lucrezia" als Aushilfsopern gut zu brauchen. Auch Füchs „Guttenberg," Nicolai's „Luſtige Weiber," und Hoven's „Carl II." haben ſich bis jetzt, nach Verdienſt, am Repertoir erhalten. Hingegen ſcheint uns Flotow's „Indra" äußerſt ſeicht und charakterlos; von einem ſogenannten Erfolge, wie man ihn heut zu Tage den Opern zubereitet, laſſen wir uns nicht irre machen und können „Indra" nur als eine ephemere Erſcheinung

gelten lassen. Früher beliebte Werke, welche mehr oder weniger Melodienreichthum, Charakteristik, effectvolle Situationen, oder wenigstens dankbare Partien enthalten, welche aber jetzt schon etwas abgenützt und veraltet erscheinen, wie „Norma," „Linda," „Die Puritaner," „Stradella," „Czar und Zimmermann," „das Nachtlager," können wohl nur durch ein sorgfältiges Ensemble und durch die Mitwirkung ausgezeichneter Talente wieder aufgefrischt werden und ihre ehemalige Anziehungskraft, wenigstens momentan, ungeschwächt ausüben. Wenn wir also von dem Verzeichnisse benannter, im Jahre 1852 aufgeführter 38 Opern 9 gänzlich ausscheiden, und 14 blos in Ausnahmsfällen und zur Aushilfe zulassen, so bleiben nur mehr 15, theils ältere als classisch anerkannte, theils neuere mit Recht beliebte Opern, um welche sich dann das jährliche Repertoir drehen müßte, — eine offenbar zu geringe Anzahl, in welcher überdies viele der gehaltvollsten Werke früherer Perioden fehlen würden; dies Repertoir bedarf daher in jeder Hinsicht der Vervollständigung, welche auf eine Weise vorgenommen werden muß, die zugleich den künstlerischen Grundsätzen, den Wünschen des Publicums, und dem wohlverstandenen Vortheile der Direction Genüge leiste.

In Bezug auf neue Opern ist die gegenwärtige Epoche arg genug bestellt, auch ist die Anzahl der in den neun Monaten der deutschen Saison aufzuführenden Novitäten und Reprisen, bei der angestrengtesten Thätigkeit, zu gering, die Zeit, die auf das genaue Studium jedes einzelnen Werkes verwen-

oet werden muß, zu koſtbar, als daß nicht die größte Behutſamkeit in der Wahl der Opern dringend anempfohlen werden ſollte. Einzelne Stimmen im Publicum werden von der Direction eine größere Berückſichtigung der einheimiſchen Componiſten verlangen; allein nach dem, was dieſe bis jetzt geleiſtet, mag auch manches Verdienſtvolle darunter ſein; kann man doch keiner Direction zumuthen, ihnen vertrauensvoll entgegen zu kommen. Es wäre zwar noch immer beſſer, dem Publicum ſolche, mehr oder minder gelungene Werke verſuchsweiſe vorzuführen, als unbedeutende Dilettantenarbeit; allein dies könnte doch, wie geſagt, nur verſuchsweiſe geſchehen, während es jetzt vor allem gilt, das Repertoir mit dauerhaft guten Werken zu bereichern und zu ſtärken. Bietet aber die Wahl einheimiſcher Producte in dieſer Beziehung große Schwierigkeiten, ſo muß man auch geſtehen, daß es ſchwerlich gelingen dürfte, ſelbſt im Auslande Novitäten von genügendem Werthe und dauernder Wirkungskraft aufzutreiben. Wo wäre auch der lebende Tondichter, der uns jetzt aus der Noth helfen könnte? Roſſini ſchweigt behaglich; Meyerbeer läßt kaum alle zehn Jahre, und zwar immer mit demſelben unverfehlbaren Erfolge, eine Oper vom Stapel, was aber begreiflicher Weiſe nicht genügt, um ein Repertoir zu erhalten; Auber's Talent ſcheint völlig verflacht zu ſein, und auch Halevy bringt nichts Zündendes mehr; Adam liefert nur ganz Unbedeutendes, und durch die Aufführung Verdi'ſcher und Ricci'ſcher Opern würde die Direction die ſinn- und geſchmackloſeſte Richtung einſchlagen, und

ſich daher verdienten Tadel zuziehen, während doch anderſeits die mit Fleiß und Inſtrumentalkenntniß gemachten, aber innerlich kalten Werke der muſikaliſchen Autoritäten Deutſchlands, der „Capellmeiſter-Componiſten“ (Marſchner, Lindpaintner, Reiſſiger, Lachner u. ſ. w. und ſelbſt Spohr), in Wien immer nur die Aufmerkſamkeit der Muſiker von Fach erregen, niemals aber den Enthuſiasmus der Menge, oder die anhaltende Theilnahme der Kenner und Kunſtfreunde erringen werden. Man ſieht alſo, welche Schwierigkeiten ſich der Wahl guter Opernnovitäten entgegenſtellen, und wie vorſichtig dabei vorgegangen werden muß. Es iſt jetzt nicht zu erwarten, daß irgend ein neues Werk einen durchgreifenden Eindruck hervorbringe, eine enthuſiaſtiſche Aufnahme erziele; bei den gegenwärtigen Verhältniſſen gehört ein nur halbwegs geſicherter (nicht künſtlich bereiteter) Theatererfolg zu den Seltenheiten. Alles muß daher auf einzelne Verſuche beſchränkt werden, welche der Director nach ſeiner Einſicht und Ueberzeugung wagt, und welche, wenn ſie mißlingen, oft nur bedauern laſſen, daß man Zeit, Mühe und Geld nicht zu beſſeren Zwecken verwendet habe. Zu einem ſolchen Verſuche jedoch, deſſen Erfolg zwar ebenfalls ein zweifelhafter, deſſen Aufführung aber nichts deſto weniger ſehr lebhaft gewünſcht werden dürfte, möchten wir Herrn Cornet auffordern; wir meinen die Vorführung wenigſtens eines der Werke Richard Wagner's. Wir brauchen wohl nicht erſt auseinander zu ſetzen, wie anziehend es für das Publicum der Reſidenz ſein würde, die ſo vielfach

besprochenen Erzeugnisse dieses Componisten endlich kennen zu lernen. Schon allein die Thatsache, daß diese Opern von einem Theile des deutschen Publicums mit so lebhaftem Beifalle aufgenommen wurden, und daß selbst Herrn Wagner's Gegner ihm ein bedeutendes Talent zuerkennen, macht es der Administration des Wiener Operntheaters zur Pflicht, diese Werke dem Urtheile des hiesigen Publicums vorzulegen. Es paßte nicht in das System des Herrn von Hoibein, solch ein Wagestück auszuführen; noch weniger konnte man es von der früheren italienischen Administration erwarten, die keine anderen Verpflichtungen kannte, als die ihr durch den Pachtcontract auferlegt waren; dem artistischen Director Herrn Cornet wird es zukommen, dies Versäumniß seiner Vorgänger, früher oder später, wieder gut zu machen. Nur muß in diesem Falle das Unternehmen mit Eifer und gutem Willen betrieben, mit echt künstlerischer Sorgfalt ausgeführt werden, damit das Publicum das Werk so, wie der Autor es gedacht, und nicht (wie es schon so manchem abwesenden Dichter, oder Componisten ergangen ist) durch Willkür und Nachläßigkeit verstümmelt zu hören bekomme.

Aus dem Allen, was wir jetzt gesagt, ist wohl ersichtlich, daß die Opernnovitäten für den Augenblick wenig geeignet sein dürften, das Repertoir aufzufrischen und gehaltvoller zu machen; von dieser Seite ist keine neubelebende, andauernd erfolgreiche Wirkung zu hoffen. Ganz anders verhält es sich mit den längst erprobten, aber leider in Vergessenheit gerathenen

Werken vergangener Zeiten. Wir ſcheuen uns nicht es auszuſprechen: nur in der Pflege guter Muſik kann die verwaiſte Oper ihren Rettungsanker finden. Gute Opernmuſik iſt aber weder diejenige, welche uns blos durch reizende Melodien, eingehüllt in leicht zu faſſenden Formen, anlockt, noch diejenige, welche allein durch inſtrumentale Effecte und contrapunctiſche Sätze Leidenſchaften zu ſchildern glaubt; ſondern wo durch harmoniſches und melodiſches Zuſammenwirken der einzelnen Theile ein Ganzes entſteht, in welchem die Leidenſchaften geſchildert, die Situation anſchaulich gemacht, die Gefühle ausgedrückt und beſonders die Charaktere prägnant gezeichnet ſind; dies allein können wir als ein Kunſtwerk anerkennen, aus welchem Lande es auch ſtamme; in der Beurtheilung des Stils, der Form, kann man wohl die Eigenthümlichkeiten der Deutſchen, Franzoſen, Italiäner bemerken, und auch unter einander vergleichen; wenn es ſich aber um den innern Gehalt eines Werkes handelt, dann gibt es keinen Unterſchied der Nationalität und jedes den allgemeinen Kunſtregeln entſprechende Werk iſt claſſiſch und hat Anſpruch auf unſere Bewunderung, heiße der Schöpfer desſelben Cimarosa, Mehul oder Mozart. Wir wiederholen alſo unſere Behauptung: nur durch das Wiederaufblühen guter Muſik kann unſere Oper gerettet werden vor den unberechenbaren Gefahren, welche ſie bedrohen. Herr Cornet ſelbſt meint*): „Der ſchnelle Wachsthum der Oper dürfte ein kurzes

*) Seite 153

„Leben prophezeien, wenn man die tausend Bedingungen, auf „welchen dies so künstliche Gebäude der Oper ruht, nicht sorg„sam beachtet und erfüllt. Wir haben freilich nie zu befürchten, „daß die Musik verfällt, wohl aber stehen uns Geschmacks„verirrungen, Abweichungen von der schönen Form, Verlust der „Mittel bevor, durch welche die Oper bedingt ist, die in der „kurzen Zeit von zwei Jahrhunderten wie aus dem Nichts ge„schaffen worden.“ Dies schrieb Herr Cornet vor vier Jahren; in der kurzen Zeit, die seitdem verstrichen ist, hat die Gefahr so riesenhafte Fortschritte gemacht, daß (was übrigens ein gutes Zeichen ist) das Bewußtsein dieser Gefahr schon in das größere Publicum zu dringen beginnt und ein Nothruf in der gesammten europäischen Musikwelt überall gleichmäßig und einstimmig ertönt. Eine große Pause scheint eingetreten zu sein, sowohl in der Composition als in der Gesangskunst. Wir haben weder Sänger noch Gesangslehrer, ja wir haben nicht einmal mehr Zuhörer, wie ehemals, welche einen richtigen Maßstab der Beurtheilung besäßen, und einen schönen Gesang von leerem Geschrei, einen gefühlvollen Vortrag von eitler Affectation, zu unterscheiden wüßten. Alles dies hat die Zeit uns genommen, und wir haben nichts gethan das Verlorne zu ersetzen. Eines nur lebt fort, wenn auch scheinbar begraben: es ist die Musik der früheren Zeit. Die Partituren der großen Meister und ihrer treuen Schüler enthalten die einzigen Ueberlieferungen und das letzte Vermächtniß einer glänzenden Epoche. Wir müssen es uns leider gestehen, dieses Vermächtniß, wir

haben es ſchlecht bewahrt, dieſe Ueberlieferungen, wir haben ſie nicht zum Gedeihen der Kunſt zu nützen gewußt; ſeit dreißig Jahren hat ſich das deutſche Opernrepertoir in unglaublicher Weiſe verändert; den flachſten, unſinnigſten Compoſitionen wurden alle Thore weit geöffnet, und die gute Muſik gerieth immer mehr in Vergeſſenheit. Ein Rückblick auf die Leiſtungen des Kärnthnerthortheaters gibt uns hiezu die traurige, aber entſcheidende Beſtätigung. Vor einigen Jahren war „Don Juan" die einzige am Repertoir befindliche Mozart'ſche Oper; drei Werke dieſes Meiſters, „Figaro," „Die Zauberflöte" und „Die Entführung," welche die feſten, unwandelbaren Säulen jedes Opernrepertoirs bilden ſollten, wurden erſt im vorigen Jahre neu in Scene geſetzt; „Così fan tutte" fehlt ſchon lange; mit Mehul und Cimaroſa wurde vereinzelte, ungeſchickte Verſuche gemacht; Gluck, Cherubini, Spontini, Gretry, d'Alayrac, Iſouard, Boieldieu, Paeſiello, Fioravanti, Paer, Winter, Weigl, fehlen ganz und gar! Die Werke dieſer Meiſter, welche uns als Muſter dienen können, oder wenigſtens großen Muſtern nachgebildet ſind, werden jetzt nirgends mehr, weder auf dem Wiener Operntheater noch auf auswärtigen Bühnen aufgeführt. Einige meinen freilich, ſolche Werke ſeien veraltet, und hätten jede Wirkungskraft verloren, während Manche wieder behaupten, ſie wären aus dem Grunde unaufführbar, weil die Sänger jetzt eine andere Methode, das Publicum eine andere Geſchmacksrichtung angenommen hätten;

wir glauben jedoch, es dürfte nicht schwer fallen zu beweisen, daß der erste Einwurf ganz ungegründet, der zweite vollends widersinnig sei. Ein Werk, in welchem der Componist durch Unwahrheit, Uebertreibung und Affectation auf den Leichtsinn der Zuhörer speculirt, und den Ernst, die Weihe seiner Aufgabe außer Acht läßt, um durch alle Mittel der eben in Schwung gekommenen Manier zu fröhnen, ein solches Werk vergeht mit der Zeit, der es sein Dasein verdankt, mit der Mode, der es geschmeichelt, mit der Geschmacksrichtung, der es gehuldigt; darum wird auch der größte Theil der Roffini'schen Opern mit vollem Rechte als veraltet bei Seite gelegt; darum sehen wir die meisten, noch vor kurzer Zeit vergötterten, Bellini'schen und Donizetti'schen Opern jetzt schon merklich verblassen*). Ganz anders frisch und lebensfähig würden sich ohne Zweifel die Werke der oben benannten Meister erweisen, wenn man es endlich der Mühe werth fände, sie uns wieder vorzuführen. Diese sind wohl auch in Manchem, besonders in Aeußerlichkeiten, der Richtung ihrer Zeit gefolgt, denn auch sie wollten begreiflicherweise ihren Zuhörern gefallen; allein sie

*) „Es ist das Wahrzeichen eines gesunden Criteriums, daß uns Deutsche das dramatische Element in der Musik der Franzosen immer mehr angezogen und bei uns länger angehalten hat, als die Weichlichkeit der Italiener mit ihren oft kindischen Libretti! „Zemire und Azor“ und „Die beiden Geizigen“ u. s. w. von Gretry, könnten wir heute noch mit Vergnügen anhören, indeß uns der „Baum der Diana“ von Martin schen vor 20 Jahren langweilte und anwiderte.“ (Cornet's Broschüre, S. 21.)

ließen sich dabei nie oder selten zu Geschmacksverirrungen hinreißen. Die Grundelemente ihrer Compositionen beruhen auf Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, Schönheit der Form und Mäßigung in der Anwendung gewaltiger Effecte, also auf Grundsätzen, welche jede Zeit als die unveränderlich wahren anerkennen muß, will sie nicht in Flachheit und Gemeinheit untergehen. Wir können nur mit aufrichtiger Befriedigung darauf hinweisen, daß auch Herr Cornet die Vernachlässigung der eben bezeichneten musikalischen Grundsätze mit unparteiischer Schärfe rügt. „Die moderne Oper," so lauten seine Worte*), „geht einer bedenklichen Zukunft entgegen. Unsere „Sängerinnen, noch mehr die Sänger, sind neuerer Zeit im „Allgemeinen so aller Uebung im bel canto der Conversations„oper (opera di mezzo carattere und buffa) baar, daß nur „sehr wenige noch diese leichte Gattung zu singen und darzu„stellen verstehen. Die Kritik und selbst der sogenannte Kenner „wird schon verleitet zu behaupten: diese Art Opern habe „sich überlebt, könne unserm Geschmack nicht mehr zusagen „Der Kreis wird dadurch um vieles enger, der Compositi vie „beschränkter, — um so mehr, da die Ausdehnung auf der an„dern Seite geradezu unmöglich ist! Die massenhafte Or„chestration hat so überhand-, die Erfindung so sehr abgenom„men, daß der Sänger bald nur noch auf das musikalische „Declamiren und Schreien angewiesen sein wird, wenn man

*) Seite 6.

„ihn immerfort ſich ſelbſt überläßt. Was bleibt der jungen Ge-
„neration von Componiſten wohl anders übrig, als dieſelbe
„Fährte zu verfolgen, ſich darin noch mehr zu überbieten, die
„Cantilene immer weniger zu berückſichtigen, und nur noch an
„rhythmiſche und außerrhythmiſche Declamation zu denken? —
„Bedeutende junge Componiſten haben es bereits ausgeſprochen
„und durch die That zu beweiſen geſucht, daß ſie fortan nur lyriſche
„Tragödien componiren wollen, da man nur durch dieſe er-
„ſchüttern, in unſerer Zeit Geiſt und Herz aufrütteln könne!
„Es gibt wahrhaftig ſchon — man ſollte es kaum glauben —
„es gibt ſchon eine beachtungswerthe deutſche Jugend, die über
„Salierl, Mozart, Haydn, Winter, Weigl zu
„lächeln anfängt, welche die Schönheit des Geſanges mit ſei-
„nen Melismen als weibiſch verwirft, ſich derſelben als zu
„leicht — faſt ſchämt, und ſich nur im Gewühle craſſer Diſſo-
„nanzen, frappanter Tonrückungen und Modulationen, Schlag
„auf Schlag folgender enharmoniſcher Verwechslungen, gefällt,
„nur in dieſen noch Ausdruck, Kraft und Wahrheit findet, nur
„dadurch Genie zu beurkunden vermeint!“ Nach der eben aus-
geſprochenen Anſicht, von deren Richtigkeit Herr Cornet
wohl jetzt mehr als je überzeugt iſt, wird er uns auch ſicherlich
beipflichten, wenn wir ſagen, daß die claſſiſchen Werke der
früheren Zeit, da ihnen, wie wir geſehen, eine ſo einfache
naturgemäße Kraft innewohnt, auch jetzt noch, bei gleicher
Vollendung der Darſtellung und gleicher Empfänglichkeit des
Auditoriums, dieſelbe Anziehungskraft, wie ehemals, ausüben

müßten. Daß weder unſere jetzigen Sänger fähig ſind ſie zu ſingen und zu ſpielen, noch unſer jetziges Publicum vorbereitet ſie zu hören und nach Verdienſt zu würdigen, iſt leider nur allzu wahr. Dies iſt aber nur ein Grund mehr, dieſe Werke allmälig wieder bei uns einzubürgern. Ein offenbarer Widerſpruch beſteht zwiſchen ihnen und der momentanen Stimmung der jetziger Sänger und Hörer; allein dieſer Widerſpruch kommt nicht daher, daß die Muſik früherer Zeit veraltet, ſondern daher, daß der Geſchmack unſerer Zeit verdorben iſt. Auf welche Art ſoll nun dieſer Widerſpruch gelöſt werden? wer ſoll den Sieg davon tragen, die edle Geſangskunſt oder die Geſangsunfähigkeit, der vergeſſene, unſerer Theilnahme entrückte gute Geſchmack, oder der unſerer Gewohnheits- und Bequemlichkeitsliebe angepaßte ſchlechte? Dieſe Frage dürfte leicht zu beantworten ſein. Woher ſoll aber die Beſſerung kommen? Componiſten, Sänger und Publicum ſind auf falſcher, naturwidriger Bahn, und man kann ihnen nicht zumuthen, dies einzuſehen und ſelbſt den erſten Schritt zur Beſſerung zu verſuchen. Die Sänger können weder ſingen noch ſpielen, weil ſie anfangs keine richtige Anleitung dazu, ſpäter keine würdigen Aufgaben bekommen*); ſie gewöhnen ſich das Schreien an, weil ſie nichts

*) »Wenn ſich z. B. unſere Tenore und Baritone in den Opern »Joconde,« »Dichter und Tonſetzer,« »Johann von Paris,« »Je toller je beſſer« u. ſ. w. zu üben Gelegenheit gehabt hätten, ſo würden ſie »Die Muſketiere der Königin« nicht faſt überall zu Grabe getragen haben, und ſich im »Don Juan,« »Figaros Hochzeit« ſo ungeberdig machen, wie das Beiſpiel lehrt.« (Cornet's Broſchüre Seite 36.)

Beſſeres können, weil ſie dafür applaudirt werden, und weil die neuen Opern ihnen dazu Gelegenheit bieten; die Componiſten machen lärmende, unnatürliche Muſik, weil ſie wiſſen, wie ſehr das Publicum Gefallen daran findet; dieſes ſeinerſeits findet Gefallen daran, weil es ſeit Jahren nichts Anderes, nichts Beſſeres zu hören bekommt, — — ſo werden Publicum, Sänger, Componiſten, eines durch das andere verdorben und man muß geſtehen, bis jetzt wurden ſie in dieſem Treiben durch eine ſchwache, unwiſſende, allen Einflüſſen offenſtehende Kritik, und durch eine Reihe nachläſſiger, künſtleriſch-unfähiger Directoren nur zu ſehr unterſtützt. Und dennoch könnte, wir ſind deſſen überzeugt, gerade von dieſer Seite die Beſſerung erwartet werden; die Kritik kann mit Muße und reifer Ueberlegung den Urſachen des Verfalls nachforſchen und durch gute Rathſchläge die Bahn bezeichnen, welche die Direction einzuſchlagen hat, und dieſe letztere, begünſtigt durch ihre Gewalt über die Künſtler, durch ihren Einfluß auf das Publicum, durch ihre Unabhängigkeit von dem herrſchenden Geſchmack, dem eine Privatanſtalt huldigen muß, — dieſe Direction, ſagen wir, hat das Recht und die Pflicht, die Neugeſtaltung der Opernverhältniſſe in Angriff zu nehmen. Dieſe Neugeſtaltung, wir wiederholen es, muß nothwendiger Weiſe mit der Herſtellung eines würdigeren Repertoirs beginnen. Der Einfluß, den das Studium guter Werke, und das wiederholte Anhören derſelben allmälig auf Sänger und Publicum ausübt, iſt unberechenbar. Auf dieſen langſam, aber ſicher wirkenden

Einfluß müßte ſich das Unternehmen der Opernreform vorzugsweiſe ſtützen. Gläuzte nur erſt eine Reihe anerkannt guter Werke am Repertoir des Wiener Operntheaters, dann wären die jetzigen Sänger genöthigt, möchte es auch manchen gar ſchwer ankommen, ſich einen einfachen, natürlichen Vortrag anzueignen; die jüngeren, noch im Entſtehen begriffenen Talente fänden praktiſche Gelegenheit, eine ſchöne Singmethode und größere Spielroutine zu erwerben, die Zuhörer gewöhnten ſich wieder daran, ihre Aufmerkſamkeit dem Ausdrucke inniger, ſanfter Gefühle und der feineren Nüancirung in der Darſtellung und Compoſition zuzuwenden, und dieſe Veränderung im öffentlichen Geſchmack würde nicht verfehlen, die wohlthätigſten Folgen auf die jetzige Generation der Componiſten und deren muſikaliſche Richtung zu äußern. — So ſehr wir aber von der Richtigkeit der ausgeſprochenen Grundſätze überzeugt ſind, ſo wenig ſind wir geneigt uns die Bedingungen zu verhehlen, an welche die Durchführung dieſer Grundſätze, ſoll ſie wohlthätige Folgen nach ſich ziehen, gebunden iſt. Vor allem iſt es nöthig, mit feſtem Vertrauen an's Werk zu ſchreiten und mit unerſchütterlicher Conſequenz daran feſtzuhalten; denn es ſteht zu erwarten (es wäre eben ſo ſchädlich, als lächerlich, ſich darüber täuſchen zu laſſen), daß dieſe Neugeſtaltung des Opernweſens, und insbeſondere des Repertoirs, wie jeder tiefeindringende Reformplan, im Anfang nur ſehr wenig Anklang im größeren Publicum und beinahe nur Abneigung und Widerwillen im leitenden und ausübenden Perſonal finden dürfte. Die Unerfahrenheit der

Sänger im Vortrage claſſiſcher Muſik; der befremdende Eindruck, den die ſchlichte Einfachheit oder die feine Grazie der älteren Tondichtungen auf die an Maſſeneffecte gewöhnte Menge ohne Zweifel hervorbringen werden; die Haſt, mit welcher jede Verbeſſerung aufgegeben und für unausführbar erklärt wird, wenn ein erſter oder zweiter Verſuch ſchlecht, oder mindeſtens nicht augenſcheinlich glücklich ausfällt; der zähe Widerſtand der Gewohnheit und Bequemlichkeit gegen jedwede Veränderung, ſei ſie auch noch ſo vernünftig, wohlberechnet und heilſam: all dieſe, und noch manche andere verderbliche Einflüſſe, werden der Direction, ſobald ſie Miene macht das längſtgewöhnte Geleiſe zu verlaſſen; hemmend in den Weg treten, und nur einem unabläſſigen, ſyſtematiſchen, aber klugen und tactvollen Fortſchreiten auf der einmal eingeſchlagenen Bahn kann es gelingen, dieſe Hinderniſſe zu beſiegen. Zweierlei iſt dabei vornehmlich zu berückſichtigen: die Wahl der neu in Scene zu ſetzenden Werke, und die Darſtellung derſelben. Unter den Opern der bezeichneten deutſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Componiſten gibt es einige, welche man vielleicht verſucht wäre für veraltet zu halten, welche aber durch die kluge Sorgfalt der artiſtiſchen Direction, unterſtützt von den Regiſſeurs und Capellmeiſtern, gehörig aufgefriſcht und zur Darſtellung hergerichtet werden können. Der Regiſſeur (oder der Director) muß, wie Herr Cornet ſagt*), „die Texte, beſonders von

*) Seite 93.

„den aus dem Französischen und Italienischen übersetzten Opern, „vor Anfang der Zimmerproben, mundrecht machen und zu„rechtfeilen*), um dadurch den ursprünglichen Intentionen „des französischen oder italienischen Tonsetzers zu entsprechen," der Capellmeister aber hat seinerseits**) „der Form veralteter „Partituren nachzuhelfen, die Harmonieleere derselben durch „die neu errungenen Orchestervortheile aufzufrischen, den jetzt „gewohnten Fortschritten anzupassen und dadurch den Kern des „guten alten zu retten." Diejenigen Opern hingegen, welche wirklich veraltet sind, möge man ja nicht aufführen; eben sowenig jene, welche einer, wir sagen nicht vollkommen gelungenen, denn daran ist nicht zu denken, aber doch genügenden Darstellung zu große Schwierigkeiten bieten. So scheiterte z. B. die unter der Leitung des Herrn von Holbein versuchte Aufführung der „Heimlichen Ehe" von Cimarosa, einer der reizendsten Opern, die je geschrieben worden sind, nicht nur an der Unzulänglichkeit der Gesammtdarstellung, sondern auch an der Unmöglichkeit, die Rollen des Grafen und des Geronimo, welche einen italienischen Bariton und einen wahren Buffo verlangen, durch deutsche Sänger, selbst solche die ein erstes Fach bekleiden, genügend zu besetzen. Durch solch unüberlegtes Verfahren werden die löblichsten Unternehmungen zu

*) Diese Zurechtlegung des Textes dürfte sich auch auf viele moderne Opern erstrecken. Namentlich ist die arge Verstümmelung des „Robert" in Bezug auf Scenen-Eintheilung und Textworte, wodurch die ganze Handlung völlig sinnlos wird, nicht länger zu dulden.

**) Seite 117.

nichte gemacht; die beste Sache wird compromittirt, wenn man ihr auf so ungeschickte Weise zu dienen meint. Nächst der Rücksicht auf die Lebensfähigkeit, welche das aufzuführende Werk, für sich selbst betrachtet, enthält, ist also vor allem die Rücksicht auf die Möglichkeit der Darstellung nicht aus den Augen zu verlieren. Im Anfange besonders wird es nöthig sein, um mit den beabsichtigten Reprisen besser durchzugreifen, bei der Wahl derselben auf die Leistungsfähigkeit der vorhandenen Kräfte bedacht zu sein. Später freilich muß man trachten, in entgegengesetzter Richtung zu wirken, nämlich statt sich mit der Wahl der Opern nach den Sängern zu richten, lieber die Sänger fähig machen gute Musik richtig vorzutragen, und wenigstens bei den jüngeren Mitgliedern die Schule (von welcher wir bald sprechen werden) einstweilen so gut es geht zu ersetzen, um endlich ein vollständiges, lebendig-ineinandergreifendes Ensemble herzustellen. Die seit geraumer Zeit höchst mangelhaften Gesammtdarstellungen machen den Wunsch rege, Herr Cornet möge dem Einstudiren und der Inscenesetzung der Opern seine ganz besondere Aufmerksamkeit schenken; dazu wird es aber nicht nur äußerst nothwendig sein, die Proben, und besonders die Zimmerproben, mit weit mehr Genauigkeit und künstlerischem Sinne abhalten zu lassen, sondern es dürfte wohl die Frage angeregt werden, ob nicht die verschiedenartigen Kräfte, über welche das Kärnthnerthortheater zu verfügen hat, einer in mancher Hinsicht vollständigen, in manch' andern nur theilweisen Reorganisation unterworfen werden sollen.

Die natürliche Folge unſerer Betrachtungen hat uns beinahe unwillkürlich von unſerem Gegenſtande, der Wahl der Novitäten und Repriſen, entfernt, und zu einer nicht minder wichtigen, mit dem Vorhergehenden in nothwendiger Verbindung ſtehenden Frage geführt, betreffend die Herſtellung oder Vervollſtändigung des Perſonals, im Bereiche der Regie, des Chors, des Orcheſters und der Sänger.

Wir haben gleich im Beginne unſeres Aufſatzes über die Zukunft des Opernheaters mit Herrn Cornet's eigenen Worten die Aufgabe der Oberregie, der eigentlichen künſtleriſchen Leitung, bezeichnet. Auf welche Art nun der neue Director ſelbſt, und neben ihm der Herr Regiſſeur Schober, ſich derſelben entledigen werden, dies kann uns nur die Folgezeit lehren; daß die Herren Capellmeiſter und der Herr Orcheſterdirector befähigt ſeien, Herrn Cornet in der ſehr beſchwerlichen Ausübung ſeines reformatoriſchen Berufs kräftig und ſinnreich zu unterſtützen, dürfte wohl, nach den bisherigen Leiſtungen dieſer Herren zu ſchließen, ſehr zweifelhaft erſcheinen. Wenn das Orcheſter ſeinen früheren, nun bereits eingebüßten Ruhm wiedererlangen, und zum Gelingen der Geſammtdarſtellungen das Seine beitragen ſoll, ſo wird es, meinen wir, unerläßlich ſein, je eher je beſſer einen neuen Dirigenten an die Spitze unſerer Operncapelle zu berufen, und zwar einen ſolchen, welcher durch ſeine gründlichen Fachkenntniſſe, ſein Anſehen, ſeinen Kunſtelfer, ſein ſtrenges, aber von geiſtiger Bildung zeugendes Benehmen, befähigt wäre, dieſen

Musikkörper wieder in den achtunggebietenden Zustand zurück zu versetzen, in welchem er sich früher befand, und aus welchem er niemals hätte heraustreten sollen. Nicht minder wünschenswerth wären wohl auch manche schon angedeutete Verbesserungen in Betreff der Dienstleistungen und der materiellen Lage der Orchestermitglieder. Während die Sänger in ihren Leistungen gehörig abwechseln, und selbst dem Chor, bei Balletvorstellungen, Ruhe gegönnt wird, muß das verhältnißmäßig wenig zahlreiche Orchester Jahr aus Jahr ein, bei jeder Vorstellung mitwirken, sogar bei solchen, die an bestimmten Ruhetagen stattfinden, und die oft nur unter dem Aushängschild der Wohlthätigkeit das Publicum langweilen. Rechnet man dazu noch die beinahe täglich abgehaltenen Proben, so wird man nicht umhin können einzusehen, daß diese vielfältig anstrengende Beschäftigung durch Vermeidung mancher unnöthigen Dienstleistung, durch Abschaffung des täglichen Spielens im Operntheater (worauf wir bald zurückkommen werden) und endlich durch eine angemessene Gagenerhöhung wesentlich erleichtert werden sollte. Wenn sich auf solche Weise der Zustand des Orchesterpersonals, in künstlerischer wie in materieller Hinsicht, verbessert hätte, dann könnte man auch mit weit größerem Rechte mehr Genauigkeit, Eifer und Theilnahme für das Ganze von den Mitgliedern fordern. Ist nun für die Vervollkommnung des Orchesters so viel zu thun, so bedarf der Chor in Rücksicht auf die Unzulänglichkeit seiner gegenwärtigen Leistungen einer noch viel ausgiebigern Reform und

Neubelebung; auch hier würde eine materielle Verbesserung gewiß nur als ein Act der Gerechtigkeit angesehen werden*); vor allem aber gilt es hier, ein regeres Leben in einen halberstarrten Körper zu bringen, und dem Chorpersonale, von dessen Leistungen das Schicksal mancher Oper so sehr abhängt, die erwünschten und doch so lange vermißten Eigenschaften, Präcision, Feuer, eifrige Mitwirkung an der Handlung mitzutheilen, damit sich nicht wiederhole, was Herr Cornet so treffend rügt, wenn er meint**): „da gefiel mir noch die An„ordnung in Wien am besten, man streicht dort alles „weg, was zu schwer ist." — Nicht minder eifrig muß Herr Cornet bedacht sein, für zweite, dritte und ganz kleine Partien eine größere Anzahl entsprechender Sänger anzustellen. Eine Reihe tüchtiger Kräfte zweiten Ranges hat zu allen Zeiten jeder Direction, deren Zweck es war dauernde Resultate zu erreichen, treffliche Dienste geleistet; zu unserer Zeit und in Wien ist dies nöthiger als je: erstens weil im hiesigen Operntheater das so lange Zeit vernachlässigte Ensemble wiederhergestellt sein will; zweitens weil man darauf angewiesen ist,

*) Es ist bekannt, daß unter Herrn von Holbein's Leitung manches in dieser Hinsicht geschehen ist, und sowohl dem Orchester- und Chor- als auch dem außerordentlichen technischen Personale eine Gagenerhöhung bewilligt wurde; wir sind auch bereit, die Verdienste, welche sich Herr von Holbein in dieser Hinsicht erworben, anzuerkennen; wenn wir diese Frage nochmals berühren, so geschieht es, weil wir der Meinung sind, daß vieles hierin noch zu thun übrig bleibt.

**) Seite 127.

durch ein solches Ensemble den Mangel an ausgezeichneten ersten Sängern einigermaßen zu ersetzen.

Die Erwähnung dieses allzu fühlbaren Mangels, welcher zugleich als eine Ursache und als eine Folge des Verfalls der Kunst zu betrachten ist, führt uns zu der ausführlichen Besprechung der Maßregeln, welche geeignet wären, diesem Uebel abzuhelfen.

Die Vervollständigung des jetzt vorhandenen lückenhaften Personals wird sich die Direction wahrscheinlich sehr angelegen sein lassen. Allein bedeutende Schwierigkeiten stellen sich, von allem Anfange an, der Erfüllung dieses gerechten Wunsches entgegen. Tüchtige Sängerkräfte, wenn sie dauernd wirken und ein ordentliches Ensemble bilden sollen, werden nur durch jahrelange Pflege und mühsame Ausbildung allmälig herbeigeschafft, während doch die Gegenwart mit ungestümer Hast ihren täglichen Genuß fordert und gewissermaßen zu fordern berechtigt ist, wiewohl eben dadurch mancher Zukunftssame vor der Reife vernichtet wird. Hier muß also in zweifacher Hinsicht gesorgt werden, für die Gegenwart und für die Zukunft. Wir haben die Gesangskünstler, über welche Herr von Holbein im letzten Jahre seiner Amtsführung zu verfügen hatte, bereits beurtheilt. Die Anzahl derselben wird nun durch den Abgang der Damen Rey, Lagrange und Engst, dann der Herren Ellinger und Leithner, vermindert. Die vier letztgenannten dürften nicht schwer vermißt werden; an Fräulein Rey hingegen verliert unsere

Bühne eine ihrer festesten Stützen.*) Von den übrigen Mitgliedern sind, wie wir hören, alle wieder engagirt worden; wir hätten zwar Fräulein Liebhart nicht gerade für unersetzlich gehalten, und das Engagement der Frau Herrmann-Czillag scheint uns ein offenbarer Mißgriff der neuen Direction; da jedoch die sämmtlichen Contracte, der des Herrn Ander ausgenommen**), nur auf ein Jahr ab-

*) Wir sind nicht in der Lage zu entscheiden, wer an diesem Verluste Schuld trägt, und ob die Bemühungen der Direction, die Künstlerin unserer Bühne zu erhalten, auch zu der Zeit stattfanden, wo diese noch nicht durch den Dresdener Contract gebunden war. Jedenfalls scheint es uns gar nicht zu verwundern, daß Fräulein Ney das Dresdener Theater dem hiesigen (bei auffallend besseren Bedingungen und mit einer weit angenehmeren Stellung an einem Theater, wo nicht alle Tage Oper ist) vorzog. Auch möchten wir gewissen Berichterstattern rathen, nicht allzu geringschätzend von den kleinen Städten zu sprechen, man käme sonst leicht in Versuchung, sie zu fragen, seit wann die Häuserzahl einer Stadt den rechten Maßstab zur Beurtheilung des Kunstsinnes der Bewohner liefert, und ob es nicht große Städte gebe, in welchen die Kunstinteressen in sehr kleinlicher Art betrieben werden.

**) Der Contract des Herrn Ander soll auf 12,000 fl. lauten, mit einer namhaften, nach einer bestimmten Dienstzeit eintretenden Pension; diese Summe werden manche, selbst solche, die sich von den Leistungen dieses talentvollen Künstlers lebhafter angezogen fühlen, als wir, für übertrieben halten, und jeder, der das Theater kennt, wird ein lebenslängliches Engagement neben lauter einjährigen, als Ausnahmsstellung eines Einzelnen, mißbilligen. Wie dem auch sei, jedenfalls wäre zu wünschen, daß die lebenslängliche Pension jedem, der an dieser Bühne eine bestimmte Zeit zur Zufriedenheit des Publicums und der Direction gewirkt hat, offen stünde.

geschlossen wurden, so kann man wohl annehmen: Herr Cornet wolle die vorhandenen Kräfte in passender Verwendung noch einmal genau prüfen; nur auf diese Art können wir die ebenerwähnten Engagements-Erneuerungen erklären und entschuldigen. Als neue Acquisitionen verspricht man uns die Herren Steger und Beck. Um den Mangel an weiblichen Gesangskräften zu verdecken, wird Herr Cornet gezwungen sein, sich wenigstens während dieses ersten Jahres mit den Debüts einiger Anfängerinnen und den Gastspielen auswärtiger Sängerinnen (Marlow, Köster, Wagner, Lagrua) durchzuhelfen. Ersteres würde nur dann erspießliche Resultate liefern, wenn die Debütantinnen eine tüchtig geleitete, dramatisch-musikalische Vorbereitungsschule durchgemacht hätten, bevor sie sich auf die Bretter wagten. Die Gastspiele können wir im Princip nur da billigen, wo ein Engagement möglich und wünschenswerth wäre; sonst erblicken wir darin eine oft allzu lang andauernde Störung des ordentlichen Repertoirs und eine unnütze Mühe für Sänger, Chor und Orchester; denn so nothwendig es ist, eine noch nicht gegebene Oper sorgfältig einzuüben, oder eine schlecht gegebene nachzustudiren, so unnützquälend ist es für die Mitglieder, das probiren zu müssen, was ihnen ohnehin geläufig ist; auch wird durch Gastspiele die Veränderungssucht des Publicums zu sehr erregt, und die Aufmerksamkeit desselben von ihrem wahren Ziele entfernt. Indeß wollen wir diese Bemerkungen mehr auf einen normalen Zustand, als auf eine

Durchgangsperiode, alſo mehr auf die Zukunft, als auf die unmittelbare Gegenwart angewendet wiſſen*), und für jetzt nur eine äußerſt ſorgfältige Wahl der Gäſte und eine paſſende Verwendung derſelben, ſo wie des ganzen vorhandenen Perſonals, anempfehlen.

Wichtiger als alle dieſe Aushilfsmittel ſcheinen uns die Maßregeln, welche Herr Cornet ergreifen wird, um die Zukunft unſerer Opernbühne zu ſichern. Wir glauben durch unſere, wie durch Herrn Cornet's eigene Worte den troſtloſen Zuſtand des jetzigen Operngeſanges hinreichend deutlich geſchildert zu haben. Die Gründung einer praktiſch-theoretiſchen, muſikaliſch-dramatiſchen Opernſchule iſt längſt als eine jener Maßregeln anerkannt worden, welche beſtimmt ſind, dieſen Zuſtand weſentlich zu verbeſſern. Dieſe Meinung hat Herr Cornet ſelbſt auf das entſchiedenſte befürwortet, wie folgende Citate beweiſen werden**): „Wir „ſuchen Opernſängerinnen und Sänger noch immer an kleinen

*) Herr Cornet iſt zwar, wie verlautet, ſelbſt nur auf ein Jahr zum Director ernannt; es iſt jedoch anzunehmen, daß dieſes Probejahr als der Beginn eines dauernden Engagements, und Herr Cornet daher als definitiver Director des Operntheaters zu betrachten ſei. Alle unſere Vorſchläge und Ermahnungen zur Umänderung und Verbeſſerung der hieſigen Opernzuſtände ſind nicht auf die Reſultate eines Jahres, ſondern auf ein mehrjähriges, dauerndes Wirken berechnet. Dieſen Umſtand möge der Leſer nie aus den Augen verlieren.

**) Seite 90.

„Bühnen, bei reisenden Truppen, oder im Chorpersonale,
„namentlich an österreichischen Provinzbühnen, wo allerdings
„Stimmen, aber selten dramatisch-ausgebildete Talente ge-
„funden werden. Wir müssen sie dort und da suchen, weil
„wir keine deutsche Opernschule haben, der wir sie entnehmen
„könnten. Wir überlassen diese Stimmen dem Zufall, dem
„Eigenwillen oder Gutdünken der eigenen Geisteskraft oder
„Schwäche, und (welcher Stimme das Glück wohl will) —
„einem fleißigen Regisseur! Bis zum Bellini, Donizetti
„gelangt ein solcher costümirter Gesangsdilettant nicht un-
„schwer, auch noch bis zu Kreutzer's Nachtlager! — Da
„bleibt er meistens stehen. Die Aufgaben in „Don Juan,"
„Figaros Hochzeit," „Faust," „Robert," „Rienzi," „Hu-
„genotten" u. s. w., oder gar in der französischen Conver-
„sationsoper, welche geistige Vorbildung erfordern, bleiben
„ihm unbekannte Größen, weil wir keine Opernschule haben.
„Ausnahmen sind so selten, wie weiße Raben, oder vielmehr
„wie ächte dramatische Sänger in Deutschland. Dramatische
„Auffassung, Charakterfärbung, Exposition, Gesammtdarstel-
„lung, Creirung einer Rolle bleiben unter solchen Bedingun-
„gen ewig Dilettantenwerk in unserer Oper, weil wir keine
„echte Schule haben, welche scenisch und doch schön singen
„lehrt. Hätte der Deutsche das angeborne Geschick und Dar-
„stellungstalent des Franzosen, würden wir eine dramatische
„Schule eher entbehren können! Dafür existirt sie zu großer
„Ironie wohl in Paris; aber nicht in Wien, nicht in Berlin,

„noch anderswo in Deutschland.“ [1]) „Ueberall, wo wir hin„blicken, fehlt uns die Schule und das Regulativ, die metho„dische Bildungsordnung! Ueberall fehlt uns die Beaufsichti„gung und Lehre des anfangenden Sängers, wenigstens durch „gebildete Regisseure!“ [2]) „Keine Opernschule, keine Zög„linge, auch keine, die Schule supplirenden Regisseure, folg„lich Mangel an guten dramatischen Sängern, folglich, durch „indirecte Wechselwirkung, Mangel an guten Tondichtungen. „Die Zeit der Reform aber, in der Alles um uns her so vie„lenmäßige geistige und mechanische Fortschritte macht, er„fordert auch energischere Kunstbemühung, um höhere Kunstbil„dung, und die Fortpflanzung in das Volk zu erstreben.“ [3]) „Es fehlt uns eben an den Institutionen, die Frankreich „zum Theile schon lange besitzt, die für unsere deutschen „Zustände anzubequemen wären; . . . . . es fehlt uns die „mit einer Opernbühne ersten Ranges zusammenhängende syste„matisch geordnete, praktische Opernschule, in welcher vir„tuose ältere Opernkünstler und Tonsetzer ihre Kenntnisse, Er„fahrungen und Vortheile dem begabten jungen Talente „mittheilen . . . .“ — Weiter bespricht Herr Cornet die genaue Einrichtung der Opernschule und die Kosten einer solchen Anstalt, aus welchem ausführlichern Aufsatze wir noch Folgendes entnehmen [4]): „Der oberste Leiter einer „solchen Opernschule muß täglich jede Classe und jeden Jahr-

[1]) Seite 137. — [2]) Seite 96 — [3]) Seite 120 — [4]) Seite 146.

„curs beaufsichtigen, und nach und nach, gesprächsweise, „durch Beispiel und eigene Sittlichkeit ein veredeltes Denken und „Empfinden für die Kunst in den jungen Seelen fördern; er „muß den Eleven ein Vater sein, kein Herr Professor, „sie müssen ihn als einst berühmten Künstler, geschickten Lehrer „verehren, als Menschen lieben, er muß durch den täglichen Um„gang mit ihnen zu bilden und zu belehren verstehen, damit „endlich auch der zünftige Handwerksſinn aus so vielen „deutschen Theatergarderoben und Conversationszimmern ver„bannt werde.....*) Zurückzugehen fällt Niemand mehr ein, „aber ein so systemloses Vorwärts in dem Theaterwesen, vor„züglich in der Oper, bringt uns gewiß nur rückwärts. Lassen „wir die Sachen wieder gehen, wie es Gott gefällt; lernen „wir aus der Vergangenheit nicht, die Gegenwart und Zu„kunft bessern und befestigen; nehmen wir das Gute fremder „Nationen und einzelner erfahrener Köpfe nicht auf, um den „eigenen Haushalt zu ordnen, so wird sich der wahrhaft Ge„bildete bald ganz vom Theater überhaupt abwenden, so „werden in zehn Jahren die Meisterwerke der Kunst vergessen „sein, weil man sie nicht mehr richtig vorzutragen versteht. „Tanz- oder Marschmusik werden sich an den großen Tisch „setzen, die heranwachsende Generation wird ganz im Materia„lismus versinken, und die Kunst wird uns kein Lehramt „zur Veredlung der Menschheit werden.**) Ich mache mir in

*) Seite 143. — **) Seite 140

„dieſer Angelegenheit keine Illuſionen, habe ſie lange „und reiflich durchdacht und hauptſächlich Eduard „Devrient's Büchelchen: „Ueber Theaterſchulen," hierbei „im Auge gehabt, welches mit den nöthigen Modificationen „ganz auf meinen Gegenſtand anwendbar iſt. Nach der ge„ſchichtlichen Progreſſion, welche die deutſche Oper und die „Oper in Deutſchland gemacht haben — wird man von „einer wirklichen Errichtung der Operniſchulen „nicht mehr Umgang nehmen können." — Nach ſolchen unzweideutigen Erklärungen wird Herr Cornet ſicherlich alles aufbieten, um dieſen Vorſchlag in Ausführung zu bringen; wenigſtens ſind wir berechtigt, es zu erwarten, ja zu fordern. Durch ferneres Verſchieben und Säumen würde der neue Director ſeine eigenen Worte verläugnen und offenbar hinter der ihm geſtellten Aufgabe zurückbleiben. Es verſteht ſich zwar von ſelbſt, daß die Ausführung dieſer Maßregel nicht von Herrn Cornet allein abhängt, aber einen bedeutenden, wenn nicht entſcheidenden Einfluß müſſen wir ihm doch zuſchreiben, weil es ſich um eine Maßregel handelt, von deren Ausführung man, nach der eigenen Meinung des Herrn Cornet „nicht mehr Umgang nehmen kann," — und weil Herr Cornet als artiſtiſcher Director dem Publicum und der Kritik gegenüber eine Verantwortlichkeit übernommen hat, welche zu ſeinen Functionen und ſeiner Machtvollkommenheit im richtigen Verhältniß bleiben muß.

Einen wichtigen Beſtandtheil im Wirkungskreiſe des

Kärnthnerthortheaters bildet das Ballet, und einige Worte über die Zukunft desſelben ſcheinen um ſo nothwendiger, als auch in dieſer Hinſicht bedeutende Veränderungen unabweislich ſind. Wir haben nun, unſerm Verſprechen gemäß, zu unterſuchen, ob nicht ein neues, dem Geſchmacke des Publicums angemeſſeneres, der Tanzkunſt ſelbſt erſprießlicheres Syſtem verſucht werden ſollte. Die Aufgabe der nächſten Zukunft ſcheint uns folgende zu ſein: Einerſeits ſoll die Tanzkunſt und Mimik beſſer gepflegt und gefördert werden, als es bis jetzt der Fall war; anderſeits iſt es nöthig, daß dieſe Kunſtgattung in der Sphäre eingeſchloſſen bleibe, in der allein ſie, beſonders in Wien, dauernd günſtig zu wirken vermag. Der erſtgenannte Zweck kann auch in dieſem Zweige dramatiſcher Production, wie in jedem, nur durch die Gründung einer Schule, welche ſich mit der obenbeſprochenen Opernſchule vereinigen, oder vielmehr eine Abtheilung dieſer letztern bilden würde, erreicht werden; die tiefeindringende Wirkung, der wohlthuende Einfluß einer ſolchen geregelten Pflege der Tanzkunſt und Mimik iſt einleuchtend. Nicht minder nothwendig finden wir das Engagement eines theoretiſch-gebildeten, praktiſcherfahrenen Balletmeiſters; dieſem würde eine doppelte Aufgabe zu Theil, eine zeitweilige, vorbereitende, und eine dauernde, leitende; er müßte nämlich zuerſt das Balletcorps reorganiſiren, und eine Reihe guter Tänzerinnen zweiten Ranges engagiren, um damit ein gehöriges Enſemble zu bilden; dann müßte er als Regiſſeur die Tänze arrangiren, ein-

ſtudiren, wohl auch die Ballete componiren, und überhaupt, unter der Anweiſung des Herrn Cornet, das ganze Balletweſen leiten. Man ſieht wohl, daß wir nicht geneigt ſind, das Ballet irgendwie zu verkürzen, wenn es ſich um die natürliche Entfaltung dieſer Gattung handelt; wenn wir alſo dennoch eine Art Beſchränkung derſelben anzurathen für zweckdienlich halten, ſo geſchieht dies eben nur zum beſſern Gedeihen der heitern Kunſt. Wir möchten nämlich im Allgemeinen den leitenden Grundſatz aufgeſtellt und durchgeführt wiſſen, daß ein Abend niemals einzig und allein durch Balletproductionen ausgefüllt werden ſollte. Um das Publicum zweimal wöchentlich mit zwei- bis dreiſtündigen Tänzen und mimiſchen Scenen dauernd anzuziehen, müßte die Direction größere Opfer bringen, als man ihr zumuthen kann, und das Publicum ſelbſt eine regere Theilnahme für die in Rede ſtehende Gattung kundgeben. Daß dieſe Theilnahme nicht vorhanden ſei, iſt daraus zu erſehen, daß die gewöhnlichen Balletvorſtellungen meiſtens nur äußerſt ſpärlich beſucht werden. Allerdings ſind dieſe Vorſtellungen oft nichts weniger als einladend; allein dieſe Einwendung iſt lange nicht ſo ſiegreich, als man zu glauben verſucht wäre; denn wenn mangelhafte Leiſtungen immer die ſichere, unfehlbare Eigenſchaft beſäßen, den Theaterbeſuch geringer zu machen, dann würden unſere Opernvorſtellungen wohl äußerſt ſelten vor einem vollen Hauſe ſtattfinden. Dies iſt aber keineswegs der Fall; Oper und Ballet ſind in gleicher Weiſe vernachläſſigt worden, und dennoch iſt

die Oper immer gleich ſtark, das Ballet hingegen ſehr ſchwach beſucht. Beweiſt dies nicht einen auffallenden Mangel an Theilnahme für die Gattung ſelbſt, ganz abgeſehen von einem Urtheile über die Darſtellung? Was kann alſo eine Direction unternehmen, um dieſer Theilnahmsloſigkeit entgegenzuarbeiten, um das Publicum anzuziehen? Tanzcelebritäten gaſtiren zu laſſen iſt ein oft verſuchtes, aber ſehr koſtſpieliges, und noch dazu blos momentanes Mittel; ungewöhnliche Ausſtattung wirkt wohl ein- oder zweimal zündend, erheiſcht aber eine fortwährende Steigerung, daher auch viel Zeit und Geld, welches lieber auf die Errichtung von Schulen und Hebung der Tanzproductionen in künſtleriſchem Sinn, als auf Flitterſtand verwendet werden ſollte; mehr anziehende Abwechslung in den Balletvorſtellungen iſt bei dem gegenwärtigen Syſteme kaum denkbar, denn das ſorgfältige Einüben eines großen Ballets nimmt viel Zeit und Mühe in Anſpruch; es dürfte folglich immer ſchwieriger werden, auf dem bis jetzt eingehaltenen Wege fortzufahren, und das Publicum durch ein den ganzen Abend währendes Ballet dauernd zu feſſeln. Das Beiſpiel anderer Länder iſt ſchon deshalb nicht ſtichhaltig, weil ja eben der hieſige Geſchmack ein ganz anderer iſt; es ſpricht aber vollends zu Gunſten unſerer Anſicht, wenn man bedenkt, daß in Frankreich und Italien die Theatervorſtellungen viel länger dauern, als in Deutſchland. In Paris wird ein vollſtändiges Ballet nach einer zwei- oder dreiactigen Oper, in den italieniſchen Theatern gar im Zwiſchenacte einer

Oper gegeben. Alſo dort, wo der lebhafteſte Antheil des Publicums dieſer Gattung geſichert iſt, wo man folglich dieſelbe ganz gewiß nicht unterſchätzt, dort betrachtet man ſie doch niemals als den Hauptbeſtandtheil der Vorſtellung, ſondern blos als eine entſprechende Zugabe, was in dem eigentlichen Weſen der Tanzkunſt ſehr wohl begründet iſt. Auch in Wien folgte man ehemals theilweiſe dieſer Anſicht, als noch einzelne Operetten vor den Balleten gegeben wurden; allein man verfah es darin, daß man dieſe als Hauptſache, jene nur als Nebenſache betrachtete; alte abgenützte Singſpiele und kleine komiſche Opern, deren Darſtellung (nachdem man oft den größten Theil der Geſangsnummern weggeſtrichen hatte) den untergeordnetſten Mitgliedern anvertraut wurde, konnten begreiflicherweiſe der Vereinigung von Oper und Ballet weder Erfolg noch Dauer ſichern, und wurden auch ſpäter, mit Ausnahme eines neuern Verſuches, von welchem wir noch ſprechen werden, ganz aufgegeben; die vernünftigere Anſchauungsweiſe verſchwand nun vollends, wenn ſie je dageweſen, und aus denſelben Balleten, welche anderswo nur einen Theil der Vorſtellung ausmachen, bildete man hier ein Ganzes, welches die Dauer eines Wiener Theaterabends einnahm. Die Erfahrung hat klar und deutlich bewieſen, daß mit einem ſolchen Verfahren weder dem Publicum noch der Kunſt, weder den Tänzern noch der Direction genützt wird. Die Abhilfe wider dieſen unnatürlichen Zuſtand liegt gerade in dem Syſteme, welches früher blos

seiner mangelhaften Durchführung wegen, und nicht in Folge innerer Haltlosigkeit, mißlungen war, nämlich in der Theilung des Abends zwischen Oper und Ballet. Das ernste italienische Ballet, mit seiner breit ausgesponnenen Handlung, seinen gewaltsam herbeigeführten Situationen, mit dem grellen Ausdrucke der Darsteller, findet hier weder Verständniß noch Theilnahme; diese Gattung, so wie überhaupt jedes längere Ballet, sollte nur mehr ausnahmsweise, etwa zu Gastspielen fremder Notabilitäten, aufgeführt werden. In der Regel genügt eine einfache Handlung mit Tänzen durchflochten, so daß das Ganze niemals die Dauer einer Stunde bedeutend überschreite; dieser Zeitraum ist vollkommen hinreichend, um durch die Entfaltung des mimischen Ausdrucks, durch die Geschicklichkeit, Grazie und Präcision in Solo- und Ensembletänzen, so wie durch sinnreich-glänzende, geschmackvolle Ausstattung, das größere Publicum zu unterhalten, die Freunde und Kenner der Tanzkunst zufrieden zu stellen. Die andere Hälfte des Theaterabends müßte dann durch die Aufführung sogenannter Spielopern ausgefüllt werden; diese dürften aber nicht, wie in früherer Zeit, als Aushilfsmittel und Lückenbüßer zur Beschäftigung untergeordneter Mitglieder oder unerfahrener Anfänger betrachtet werden, es wäre vielmehr in Bezug auf Wahl, Besetzung und Einübung derselben eben die Sorgfalt, wie bei jeder großen Oper, recht dringend zu empfehlen. Die Wahl wird dadurch einigermaßen beschränkt, daß es heitere, frische und kurze (ein- oder zweiactige) Opern

ſein müßten; es ſollte beſonders anfangs ſorgfältig vermieden werden, durch einen unerwünſchten Mißgriff im Einzelnen ein Mißlingen des ganzen Planes herbeizuführen. Dieſe Schwierigkeiten zugeſtanden, glauben wir dennoch behaupten zu können, daß ſowohl unter den älteren franzöſiſchen Spielopern, wie auch unter denen der Zeitgenoſſen, Schüler und Nachahmer Mozart's, ſich eine genügende Anzahl mehr oder minder für den in Rede ſtehenden Zweck eignen würde. Dieſe könnten dann jährlich durch einige Novitäten, welche man eigens componiren ließe, vermehrt werden. Manche deutſche Componiſten, welche jetzt mit ihren endloſen heroiſchen Opern den Directoren, Sängern, Zuhörern und ſich ſelbſt mehr zumuthen, als ſie leiſten können, würden es vielleicht doch dahinbringen, zu einem geiſtreichen, oder auch nur luſtigen einactigen Text eine hübſche Muſik zu ſchreiben. Ein Beiſpiel jüngſtvergangener Zeit ſpricht für dieſe Behauptung. Herr von Holbein hatte bei ſeinem Directionsantritte die Abſicht kundgegeben, ungefähr das, was wir jetzt befürworten, auszuführen. In der That wurden die früheren mangelhaften Operetten entfernt; was aber den Erſatz derſelben durch neue betrifft, ſo blieb man bei der löblichen Abſicht ſtehen, und nur ein Verſuch mit dem „Abenteuer Carl II.," von Hoven, wurde gewagt, und glückte. Herr Hoven, welcher mit ſeinen großen ernſten Opern niemals recht durchdringen konnte, hat hier eine ganz niedliche Operette geſchrieben. Warum ſollte dasſelbe andern Componiſten nicht ebenfalls gelingen?

Wir meinen, es würde sich wohl lohnen, unsern Vorschlag in Ausführung zu bringen. Bei vorsichtiger Auswahl, zweckmäßiger Kürzung, sorgfältiger Einrichtung des etwa Veralteten, passender Besetzung der Hauptrollen durch erste Mitglieder und eracte Einübung im Gesang und Spiel, würde die Theilnahme des Publicums dem Unternehmen sicher nicht fehlen. Ein neuer Wirkungskreis wäre dadurch der komischen Oper eröffnet, begabtere Componisten bekämen ein fruchtbares Feld für ihre Thätigkeit, die Sänger eine treffliche Schule für Spiel und heiteren Gesang und das Ballet selbst würde, wie wir gesehen haben, dabei nur gewinnen.

In einem eigenen Kreise, wenn auch mit Oper und Ballet in stetem Zusammenhange, bewegt sich das technische Ausstattungswesen des modernen Theaters. Diese äußere Zierde der Vorstellungen läßt zwar in Bezug auf sinnreiche Erfindung und wahrhaft künstlerische Ausführung noch Manches zu wünschen übrig, allein es ist doch nicht zu läugnen, daß in all diesen Ausschmückungen und Zugaben auf den deutschen Theatern sich ein bedeutender Fortschritt gegen frühere Zeiten kundgibt, so weit, daß sogar manche eben darin eine Gefahr für die Kunst erblicken wollen, indem sie meinen, bei der Hast nach äußerlichem Glanz und Flitter gehe der feinere Sinn für die wesentlichen Schönheiten eines Kunstwerkes verloren. Wir halten diese Befürchtungen für unbegründet. Allerdings ist die Möglichkeit, das Mangelhafte der Darstellung, die Fehler der Verwaltung, den Verfall der

Kunst, unter dem kostspieligen Glanze einer schönen Außenseite zu verbergen, für einen Theaterdirector bei dem gegenwärtigen Zustande der Oper keine geringe Versuchung; Decorationen, Costüme, brauchen blos nach der Elle angeschafft und angefertigt zu werden, während zur Einübung einer theatralischen Darstellung praktische Kenntnisse und energische Thätigkeit unentbehrlich sind. Darum möge man auch gegen jede Uebertreibung und Ueberschätzung der äußern Hilfsmittel zu Felde ziehen, wenn sich je Gelegenheit dazu bietet; der vernünftige, mäßige Gebrauch dieser Hilfsmittel jedoch ist offenbar als ein Gewinn für die moderne Bühne zu betrachten. Es ist wohl erklärlich, daß darauf hingezielt werde, die Gesangskunst und überhaupt die Opernverhältnisse in künstlerischer Beziehung wieder auf den glücklichen Standpunct der Vergangenheit zurückzuführen, oder vielmehr das Gute dieser Vergangenheit zu benützen, um eine erträgliche Zukunft zu bereiten; allein man wird doch nicht im Sinne haben, uns die widerlichen Schauspielhäuser der damaligen Zeit, mit den engen Räumlichkeiten, den unbequemen Plätzen, der matten Beleuchtung, dem ärmlichen Costüme u. s. w. zurückzuwünschen, blos weil treffliche Sänger in solchen Räumen gesungen haben und weil in den prächtigen Theatern, welche beinahe alle deutschen Städte jetzt zieren, selten mehr ein Talent auftauchen will? Wenn die Kunst sich ihrem Verfall nähert in dem Maße, als die Theatergebäude und die scenischen Ausschmückungen schöner und glänzender werden,

dann wäre ja in Wien das Gedeihen der Kunst vollkommen gesichert! Hier sehen wir Schauspielhäuser, welche durch ihre Schmucklosigkeit an die besten Zeiten der Gesangskunst erinnern, und in Hinsicht der Ausstattung sind wir ebenfalls noch nicht einmal bis zu jenem vernünftigen, mäßigen Gebrauch, von dem wir eben sprachen, vorgeschritten. Vielmehr erwarten wir auch in dieser Beziehung von der Thätigkeit des Herrn Cornet um so bessere Resultate, als diese im Fache der technischen Zugaben leichter und schneller zu erreichen sind, als in den künstlerischen Zweigen der Bühnenverwaltung. Der gegenwärtige Stand des Ausstattungswesens läßt das Engagement eines tüchtigen Maschinisten als eine dringende Nothwendigkeit anerkennen, damit nicht die Aufführung eines Ballets oder einer Zauberoper durch die schwerfälligen Flugwerke und sonstigen mangelhaften Maschinerien gestört und lächerlich gemacht werde. Nicht minder nothwendig wird es sein, einen neuen Costumeur anzustellen, welcher durch Geschmack und specielle Kenntnisse geeignet sei, das Garderobewesen einer vollständigen Reorganisation zu unterwerfen. Ueberdies möchten wir Herrn Cornet rathen, die Scenirung besonders der älteren am Repertoir befindlichen Opern genau zu revidiren; einige davon werden einer ganz neuen Inscenesetzung, manche, wie z. B. „Robert der Teufel," überdies einer vollständig neuen Ausstattung bedürfen. Dabei möge jedoch der Herr Director nie vergessen, daß letztere, wie er selbst sagt: „nur ein Accessorium der Oper ist," daß

folglich in keinem Falle, unter keiner Bedingung, das Gelingen einer Opern- oder Balletvorſtellung von der Ausſtattung abhängig gemacht werden darf.

---

Im Anfange unſers Aufſatzes über die nächſte Zukunft der Oper hatten wir uns die Frage geſtellt: welche Aufgabe wird Herr Cornet in ſeiner neuen Stellung zu erfüllen haben? und die Antwort lautete: er hat eine weitumfaſſende, tiefeindringende Aenderung in der Verwaltung und künſtleriſchen Leitung der Opernbühne vorzunehmen. Der ganze Aufſatz war beſtimmt, dieſen Ausſpruch zu rechtfertigen, und, ſo viel als in unſeren Kräften liegt, klar zu machen, worin denn eigentlich dieſe Aenderung beſtehen ſollte, welche Maßregeln in der Zuſammenſtellung des Repertoirs, in der Vervollſtändigung und Verwendung des Perſonals, in der Benützung der techniſchen Hilfsmittel ergriffen werden müßten. Dies feſtzuſtellen war, man wird es uns zugeſtehen, keine leichte Aufgabe. Die Beurtheilung vorhandener Thatſachen, ſtattgehabter Leiſtungen bietet manchen ſichern Anhaltspunct, in dem Gegenſtand der Beurtheilung ſelbſt, in dem Vergleiche des Geleiſteten mit unſeren Erwartungen oder Forderungen; unſere Betrachtung der Zukunft bot hingegen alle jene Schwierigkeiten, welche immer an derlei Pläne, Ausſichten und Vorſchläge haften. Wie leicht iſt es da, ſich dem Vorwurfe der Voreiligkeit, der Ueberſpanntheit, der Schwärmerei, auszuſetzen; wie leicht wird man beſchuldigt Unmög-

liches zu wollen, wenn man blos etwas Besseres verlangt, als was seit Jahren existirt? Dem unbefangenen Leser überlassen wir die Entscheidung, in wie fern die Auseinandersetzung unserer Wünsche für die Zukunft geeignet sei, diesen zu erwartenden Anklagen mehr oder weniger Haltbarkeit zu verleihen. Wie aber auch diese Entscheidung ausfallen möge, so glauben wir doch erinnern zu müssen, daß unsere, freilich sehr unvollständigen, Betrachtungen in ihrer Gesammtheit aufgefaßt, nicht so ganz ziel- und planlos erscheinen dürften, als vielleicht Manche glauben möchten. Drei Anhaltspuncte waren es, auf die wir uns vor allen anderen dabei stützten, nämlich: — die Geschichte der Oper in Wien, — unsere Ueberzeugung in Sachen der Musik, — und das Buch des Herrn Cornet. — Nur mit Hilfe dieser drei Anhaltspuncte haben wir es vermocht, etwas Ordnung in unsere Betrachtungen zu bringen. Der klägliche Zustand der Oper in Wien, die Ursachen, die ihn herbeigeführt, die Folgen, die er haben kann, dies hat uns zu dem Ausspruche hingedrängt: so wie es jetzt ist, kann und darf es nicht bleiben. Wer Sinn hat für Musik, Gesang und dramatische Darstellung, wird sich in diesem nothgedrungenen Ausrufe mit uns vereinigen. Wenn es aber nicht so bleiben kann, wie es jetzt ist, dann entsteht wohl die Frage: wie soll es denn nun werden? Diese Frage zu beantworten waren uns theils die traurigen Erfahrungen der Vergangenheit und Gegenwart, theils unsere eigenen Ansichten behilflich; auf erstere konnten wir hinweisen

und diejenigen, die einen leitenden oder entſcheidenden Einfluß auf die Geſchicke der Kunſt ausüben, dringend warnen vor der Wiederholung derſelben Fehler und Schwächen, welche ſchon ſo viel Unheil angeſtiftet. Auf unſere eigene Anſicht, unſere innerſte Ueberzeugung mußten wir uns ſtützen, um nicht irre zu werden an uns ſelbſt, und an der Welt, die uns umgibt; wir mußten feſthalten an den, in ihren äußeren Formen mit der Zeit fortſchreitenden, in ihrem innerſten Weſen aber unwandelbaren Grundſätzen, welche ganz allein vermögend ſind, die Kunſt aufrecht zu erhalten. Wir dürften beſonders nicht die Meinung hegen, daß wir unſere Vorſchläge der hie und da herrſchenden kleinlichen, beſchränkten Anſchauungsweiſe anzupaſſen hätten; die Hoffnung, unſere Anſichten von Vielen gebilligt, von den Betreffenden anerkannt, oder gar durchgeführt zu ſehen, würde uns ſicherlich manche herbe Enttäuſchung bereitet haben; wer für eine gute Sache kämpfen will, der muß einen ſtärkeren Glauben in ſich tragen, als den Glauben an den Erfolg, oder vielmehr, er muß nur mehr auf *den* Erfolg bauen, der in der guten Sache ſelbſt enthalten iſt, und den die Zeit unfehlbar mit ſich bringt, wenn auch jeder dieſe Zeit nicht ſelbſt erlebt. Einen nicht minder ſichern Anhaltspunct fanden wir auch, wie ſchon bemerkt, in Herrn *Cornet's* Broſchüre. Die in derſelben ausgeſprochenen Anſichten waren von unſchätzbarer Wichtigkeit für uns, denn ſie ſtimmten in vielem, ja beinahe in allem mit den unſeren überein, und wir konnten faſt jede unſeeer Aeußerun-

gen mit Herrn Cornet's eignen Worten bekräftigen*); zugleich war es höchst anziehend, die Meinung des Mannes zu vernehmen, dessen Händen von nun an die Leitung der Oper anvertraut, und dem die schwere Aufgabe zu Theil wurde, das selbst zu erfüllen, was er so warm angerathen hatte. Die eigentliche, weitreichende Bedeutung dieser Aufgabe glauben wir in unserm Aufsatze klar und verständlich ausgedrückt zu haben, wenn wir behaupteten: das Kärnthnerthortheater müsse vollständig reorganisirt werden, damit von nun an die Opern- und Balletvorstellungen, in Bezug auf Wahl, Darstellung u. s. w., die gerechten, nie genug berücksichtigten Ansprüche des Publicums befriedigen, und überdies, woran bis jetzt nie gedacht wurde, auf die Verbreitung guter Musik und die Wiederherstellung einer vernünftigen Gesangsmethode einen günstigen Einfluß üben möchten. Die einzelnen, entscheidenden Veränderungen, welche unumgänglich nothwendig sind, um zu diesem Ziele zu gelangen, haben wir bereits bezeichnet. Außerdem gibt es aber noch mehrere allgemeine Maßregeln, deren Vollführung wir dem neuen Director recht angelegentlich empfehlen möchten. Die wichtigste davon ist die Abschaffung des täglichen Spielens.

---

*) Wie viel wir auch im Einzelnen der Broschüre des Herrn Cornet entnommen haben, so enthält dieselbe doch noch viele andere zeitgemäße und zu beherzigende Stellen, daher wir dies Buch, seines geschichtlichen und kritischen Inhaltes wegen, der Aufmerksamkeit und Theilnahme aller Opernfreunde lebhaft empfehlen.

Wir haben bereits im ersten Bande der „Recensionen“ auf den schädtichen Einfluß dieser Einrichtung hingewiesen, mit der Frage: ob denn die langjährige Gewohnheit als der alleinige Grund dafür gelten könne; wir erwarten, daß uns die berufenen Vertheidiger der artistischen Direction des Burgtheaters eines Besseren belehren. Einstweilen fügen wir den bereits vorgebrachten Gründen, zu Gunsten unserer Ansicht, die folgenden Worte eines von uns schon oft erwähnten sachverständigen Richters in Theaterangelegenheiten, welche uns zu spät in Erinnerung kamen, um sie im ersten Bande benützen zu können, welche aber auch hier einen geeigneten Platz finden dürften, nachträglich bei. Es heißt in Devrient's Reformschrift: Das Nationaltheater des neuen Deutschlands*): „Von großer Wichtigkeit wird es sein, die „Spieltage zu vermindern. Die Alltäglichkeit des Schauspiels „ernüchtert Publicum und Künstler. Könnten zwei Tage oder „auch nur einer in der Woche ausfallen, so würden die Vor„stellungen wieder einen größeren, einen festlichen Reiz für „das Publicum gewinnen, und der um so lebhaftere Besuch „den Cassenverlust der ausfallenden Tage hinlänglich ersetzen. „Die Künstler aber gewönnen durch die Ruhetage größere „Elasticität und wärmere Begeisterung und, was nicht min„der wichtig ist, mehr Zeit und Sammlung, um die Vor„stellungen mit der letzten Sorgfalt vorzubereiten. Die Hast

*) Seite 56.

„und Noth, für jeden Tag eine Vorstellung zu schaffen, ist „eines der wesentlichsten Hindernisse für die heutige Bühne: „höhere Kunstforderungen zu befriedigen.“ Wenn die competentesten Stimmen sich gegen das tägliche Spielen im allgemeinen sowohl als in näherem Bezug auf das recitirende Schauspiel erklären, um wie viel mehr stellt sich die vernunftgemäße Begründung dieser Ansicht in Beziehung auf die Oper deutlich heraus. Wer den inneren Organismus dieser Gattung dramatischer Productionen kennt, wem es daher bekannt ist, welche Aufopferung an Zeit, Geld, Mühe und Geduld das Inscenesetzen einer neuen, oder lang nicht gegebenen Oper erheischt, und wie eigentlich jede Vorstellung, selbst der am Repertoir befindlichen Opern, der vereinten, angestrengtesten Mitwirkung so vieler, verschiedenartiger Kräfte bedarf, nur der allein kann die unheilvolle Wirkung, welche das tägliche Spielen ausüben kann und muß, richtig erkennen und beurtheilen. Diese Wirkung erstreckt sich auf das gesammte Opernwesen. Die Herstellung eines guten Repertoirs wird dadurch bedeutend erschwert, denn es muß mehr auf Abwechslung in den Vorstellungen, auf Ausfüllung der minder günstigen Spielabende, deren es in einer Woche immer wenigstens zwei gibt, gesehen werden, als auf den bleibenden Werth und die dauernde Wirkung der Vorstellungen. Das ganze Gesangspersonale leidet nicht minder darunter; entweder werden die besten Sänger durch zu häufige Beschäftigung übermäßig angestrengt, was bei den modernen

fünfactigen, stimmverderbenden, kraftverschöpfenden Opern nicht zu verwundern ist, oder man sieht sich gezwungen, um die ersten Mitglieder zu schonen, sich mit Sängern zweiten, dritten Rangs, und folglich mit mangelhaften Vorstellungen zu behelfen. Und nun gar die Orchestermitglieder, Choristen, Comparsen u. s. w., die beinahe Abend für Abend mitwirken müssen und nicht, wie die ersten Künstler, durch lohnenden Beifall und namhaftes Honorar dafür entschädigt werden! Kann man von ihnen vernünftiger- und billigerweise jenen Eifer, jene Aufmerksamkeit, jenes Zusammenwirken, auf welchem doch der Erfolg jeder theatralischen Darstellung beruht, verlangen und erwarten? Die täglichen Vorstellungen bedingen eine übermäßig große Anzahl Proben, welche dann eben so schleuderisch abgehalten werden, wie die Aufführung selbst; um das Repertoir vor allzu auffallender Einförmigkeit zu schützen, müssen die neuen oder neu in Scene gesetzten Opern nicht so gut, sondern nur mehr so schnell als möglich eingelernt und aufgeführt werden. Schnelligkeit und momentane Kraft, dies sind die Losungsworte der jetzigen Directionen. Liegt aber in diesem Verfahren ein wahrhaft künstlerischer Sinn? Bietet dieses System eine genügende Bürgschaft seiner Dauer und Haltbarkeit? Mit welchem Rechte wirft man den Componisten und Sängern ihre Uebertreibungssucht vor? Ist das jetzt für gut befundene Theaterleitungs-System mit der Anlockung des Publicums durch allerlei gefährliche Mittel, mit diesem offen

zur Schau getragenen Jagen nach übertriebener Wirkung, nicht um vieles ärger und verdammenswerther? Ist nicht Ruhe und Sammlung und reifliche Vorbereitung unerläßlich, um ein Kunstwerk hervorzubringen, eine künstlerische Darstellung möglich zu machen? Werden diese Grundbedingungen gehörig beachtet? Herrscht nicht vielmehr Zerstreuung, Hast und Uebereilung allenthalben? Die Vertheidiger dieser Art zu dirigiren rühmen dann freilich die Thätigkeit, die unausgesetzten Anstrengungen der Direction und wissen viel zu erzählen von der Theilnahme und Befriedigung des Publicums, dessen vernünftige Wünsche und gerechte Ansprüche dennoch immer unbeachtet bleiben. Aufmerksame Leser werden uns sicher nicht im Verdacht haben, eine Beschränkung oder Verminderung der theatralischen Thätigkeit zu verlangen, wo diese auf nützliche Weise einwirken kann; allein nichts ist so schädlich, so zweckwidrig, und selbst für den Unbetheiligten so peinlich anzusehen, als planlose Anstrengung, ziellose Thätigkeit; und zu einem solchen Resultate gelangen unsere Theater durch das tägliche Spielen. Zur Steuer der Wahrheit muß hier erwähnt werden, daß Herr von Holbein bei seinem Directionsantritte die löbliche Absicht zeigte, diesem irrthümlichen Verfahren ein Ende zu machen: das tägliche Spielen wurde damals abgeschafft; zwei Tage in der Woche fielen aus; die gute Bahn war eröffnet, und ein wichtiger Schritt gethan. Allein es ist gar schwer, in Wien mit einer Neuerung durchzudringen,

und Herr von Holbein war nicht der Mann, auf der einmal betretenen Bahn unbekümmert um den Widerspruch, der sich anfangs von mancher Seite erheben mußte, auszuharren. Der schüchtern begonnene Versuch wurde sehr bald aufgegeben, weil ein Theil des Publicums an der neuen Einrichtung keinen Geschmack zu finden schien. Dieses Mißlingen spricht aber keineswegs gegen unsere Ansicht, denn es war nicht in der Sache selbst begründet, sondern blos in der Unschlüssigkeit und Lauheit der Direction, welche sich einschüchtern ließ, und die von ihr selbst ergriffene Maßregel weder zu benützen, noch zu vertheidigen wußte. Wir glauben daher wiederholt auf das Nützliche dieser Einrichtung aufmerksam machen, und deren Ausführung der jetzt eintretenden Direction auf das lebhafteste anempfehlen zu müssen. Auf diese Art könnte das Repertoir hinreichende Abwechslung bieten, ohne zugleich durch Aufführung seichter, nichtssagender Werke verunstaltet, und durch überstürztes Einstudiren classischer Opern geschwächt zu werden; diesen letzteren, so wie den, nach unserm Vorschlage, dem Ballete anzupassenden komischen Opern, könnte die nöthige Muße und Sorgfalt gewidmet werden, die Sänger hätten mehr Zeit zu reiferem Studium ihrer Rollen, und alle Betheiligten, vom Director bis zum untergeordnetsten Arbeiter, würden, bei verhältnißmäßig geringerer Anstrengung, mehr Eifer entwickeln, und daher auch mehr leisten, als jetzt. Allerdings könnten die von uns beantragten Veränderungen, und über-

haupt die vielen, längstgehegten Wünsche des Publicums auch bei dem jetzt üblichen täglichen Spielen ausgeführt werden, allein dieses letztere bliebe doch auch dann noch eine immerwährende Ursache der Verflachung, und ein zwar nicht unübersteigbares, aber oft sehr erschwerendes Hinderniß gegen jede vernünftige Neuerung.

Nebst den schon besprochenen Maßregeln finden wir noch mehrere andere, deren Ausführung an sich minder wichtig, und dennoch höchst wünschenswerth erscheinen würde. So sollte z. B. das Wiederholen eines Musikstückes in einer Oper unter keiner Bedingung mehr geduldet werden. Die Begründung dieses Vorschlages muß jedem Vernünftigen einleuchten. Das Verlangen einer Wiederholung ermangelt erstens in den meisten Fällen jeder Berechtigung, denn es geht am öfterſten von einer kleinen Minderheit aus, welche nicht aus Kennern, sondern aus Schreiern besteht, und gegen welche der übrige, besonnene Theil des Publicums, nicht den Muth hat, energisch aufzutreten; zweitens ist besagtes Verlangen unbillig, weil es beiträgt die Sänger zu ermüden; drittens ist es für letztere schädlich, weil es auf sehr ungeschickte Art der ohnehin mehr als genügenden Eitelkeit derselben schmeichelt; viertens ist es unüberlegt, weil das unmittelbar-wiederholte Anhören eines Musikstückes den Genuß keineswegs erhöht, sondern vielmehr schwächt, und die Empfänglichkeit dafür abstumpft, ausgenommen es wäre die

Production eines außer allen Gränzen der gewöhnlichen Beurtheilung liegenden Talentes; endlich fünftens iſt es jedenfalls unſinnig, weil es eine Störung der dramatiſchen Wirkung nach ſich zieht, und den Hörer gewaltſam aus der Stimmung heraustreibt, in die ihn das Werk und die Darſtellung verſetzt hatten. Wie lächerlich würde es jedem vorkommen, wenn das Burgtheater-Publicum die große Rede des Marquis Poſa an König Philipp, oder das Liebesgeflüſter zwiſchen Romeo und Julie wiederholen ließe — und iſt es denn minder lächerlich, wenn die Verſchwörer in den „Hugenotten," nachdem ſie alles gehörig verabredet und ſich ruhig entfernt haben, zurückkommen und noch einmal ihren Feinden Rache ſchwören, oder wenn Arnold den Tod ſeines Vaters zweimal beweint, Suſanne ihr Briefchen an den Grafen Almaviva zweimal ſchreibt, oder gar, wie in den „Lombardi," der Held zweimal zu ſterben gezwungen wird? — Nicht minder ſtörend und lächerlich ſind die häufigen Hervorrufungen bei offener Scene und nach den Actſchlüſſen, welche man im Kärnthnerthortheater den Sängern angedeihen läßt, und welche unbedingt abzuſchaffen wären, wobei wie im Burgtheater nur für fremde Künſtler eine Ausnahme ſtattfinden dürfte. Der hohe Werth, den jede Beifallsbezeigung dadurch erhält, daß ſie nicht den Hervorruf zum Zweck hat, der ſeit Jahren bewährte Erfolg dieſer Einrichtung im Burgtheater, enthebt uns der Mühe, unſere Anſicht weiter zu vertheidigen. Wir würden dieſe Maßregel gewiß nicht anrathen, wenn uns ein Recht des Publicums dadurch gefährdet erſchiene;

allein dem Publicum bleibt unbeſchränkt das Recht, ſeinen Beifall zu äußern, wann und wie es will, und was die Sänger betrifft, ſo wird wohl jedee wahre Künſtlee mit uns einverſtanden ſein; iſt der Applaus ein ehrender, von dee Mehrheit des Publicums freiwillig geſpendeter, ſo wird ſich der Künſtler auch inneehaib der Couliſſen daran erfreuen können; geht aber der Beifall, wie es nur zu oft der Fali iſt, von einer kleinen Anzahl guter Freunde oder von willigen Freibilletbeſitzern aus, dann iſt es beſſee, dem Sänger die Selbſttäuſchung, welcher er unterliegt, indem er ſich vor dieſem Publicum demüthig verneigt, zu erſparen. Wir ſpeechen im Intereſſe des Publicums und der Künſtler ſelbſt, wenn wir im Puncte der Hervorrufungen die völlige Gleichſtellung des Käenthnerthortheaters mit dem Burgtheater verlangen. Es dürfte wohl kaum nöthig ſein, hinzuzufügen, daß wir eben ſo ſehr gegen das übertriebene Bouquet- und Kränzewerfen eingenommen ſind; allein es verlohnt beinahe nicht mehr der Mühe, dagegen zu ſprechen, da dieſe in ihrem Ueſprung ſo ſinnreiche und einem wahrhaft ausgezeichneten Talente gegenüber ſo paſſende Huldigung durch den langjäheigen Mißbrauch, der damit getrieben wurde, bereits aufgehöet hat, als eine Auszeichnung zu gelten. Möchten doch die Sänger dies endlich ſelbſt einſehen und die ihnen von den oberen Regionen zugedachten Blumenſpenden nicht aufheben, ſondern unbeachtet liegen laſſen. Dadurch wüede dieſem Mißbrauche am ſchnellſten geſteueet werden.

Ehe wir mit unſeren Betrachtungen und Rathſchlägen zu Ende kommen, wollen wir noch zwei Bemerkungen hinzufügen, die eine das Verhältniß der Künſtler zur Direction, die andere jenes der Direction zur Kritik und zum Publicum betreffend. Mit der Erwähnung der erſten Frage berühren wir eine ſehr ernſte Seite der Theaterverhältniſſe. Es handelt ſich nämlich darum, den ſämmtlichen Theatermitgliedern einen geſetzlichen Stützpunct gegen etwaige Uebergriffe der Direction zu ſichern. Wir geben zu bedenken, daß wenn die Launenhaftigkeit und Halsſtarrigkeit der erſten Mitglieder (ſowohl Schauſpieler als Sänger), der verwöhnten Lieblinge des Publicums, zu allen Zeiten oft genug, und leider meiſtens mit vollem Rechte, beklagt wurde, es jetzt in der geſammten Theaterwelt den Anſchein hat, als wolle ſich, im übertriebenen Gegenſatze zu dem früheren Mißbrauche, das leitende Element, ob es nun in Form einer Regie, einer artiſtiſchen oder techniſchen Direction, oder wie immer auftrete, nicht nur ungebührlich breit machen, ſondern auch, in einzelnen Fällen, den Künſtlern gegenüber, höchſt eigenmächtig verfahren. Unſer Zweck iſt hier nicht ſo ſehr, Herrn Cornet vor einem etwaigen Mißbrauch ſeiner Macht zu warnen, denn wir wünſchten jede perſönliche Bemerkung hier ſo viel wie möglich zu vermeiden, als vielmehr, die principielle Erörterung dieſer mit den Kunſtverhältniſſen in ſo enger Beziehung ſtehenden Frage anzuregen. Wir wollen indeß nur eine ſchwere Bedenklichkeit dem Urtheile der Theaterfreunde

vorlegen; der Director, so fähig und ehrenwerth er sein mag, kann dennoch Uebergriffe und Eigenmächtigkeiten begehen, so wie der talentvollste, schätzbarste Künstler sich zu Widersetzlichkeiten hinreißen lassen kann; dies wird uns jedermann einräumen. Unbestreitbar ist ferner, daß der Director die Mittel in Händen hat, jede Widersetzlichkeit gebührend zu bestrafen; sind aber, fragen wir, die Theatermitglieder in gleichem Maße geschützt gegen eine etwaige Eigenmächtigkeit der Direction? oder ist nicht vielmehr in dieser Beziehung eine fühlbare Lücke in der Organisation sämmtlicher deutschen Bühnen bemerkbar? Wir würden uns recht sehr freuen, wenn man uns nicht nur sagen, sondern auch beweisen wollte, unsere Besorgniß sei unbegründet. Diese Frage ist nicht erst jetzt entstanden, wir sind auch nicht die ersten, welche sie berühren; einem so intelligenten Musikkritiker, wie Herrn Cornet, konnte dieser Uebelstand nicht entgehen; wir haben die Befriedigung, unsere Meinung abermals mit seinen eigenen Worten vertheidigen zu können, wir folgender Auszug beweist*): „Wer praktisch verbessern und nicht „blos eine neue Theorie aufstellen will, darf nicht allein die „Tugenden der menschlichen Natur im Auge behalten; er „muß auch einen Damm gegen die Fehler und Schwächen „des Menschen aufbauen; er muß besonders an der Bühne „die Rechtslinie sehr scharf bezeichnen, inner-

*) Seite 156.

„halb welcher ſich jeder Betheiligte frei bewegen darf. „Kein Künſtler z. B. kann peätendieen, daß ſich eine Direc„tion ſeiner abnormen Anſprüche wegen zu Grunde richte; „aber auch kein Directoe kann ſich bequemlich von der Arbeit „dee Schauſpielee ernäheen und arrondiren laſſen. Es muß „ein Regulativ, principiell und ſpeciell, feſtgeſtellt werden, „das geeecht, kurz und klar, die Rechte und Pflichten dee „Dieection und der Künſtiergeſellſchaft gegeneinander und „untee ſich ausſpeicht, den Egoismus, die Leidenſchaften bei„der Theile durch feſte Schranken zügelt. — Bis jetzt haben „nur die Dieectionen Geſetze gegeben und zwar gegen die „Uebeegriffe der Künſtler; nun aber möge der Staat „Satzungen aufſtellen, welche die Künſtler, Autoren u. ſ. w. „in ihrer Noth gegen die Directionsübergriffe ſchützen! Vorerſt „muß alſo dieſem großen Mangei abgeholfen, ein inneree „Rechtszuſtand hergeſtellt werden; wir brauchen ein allge„meines Regulativ, wie ich ſchon oben ausſprach, welchem „die Directionen, Beamtete, Schriftſteller, Componiſten, „Leheer und Schüier und die ausübenden Künſtlee unter„geoednet ſind. Die Execution des Geſetzes zur Aufrechthal„tung desſelben darf aber nicht in Dieectionshände gelegt „werden; bis jetzt war meiſtens der Kläger und der Rich„tee eine Perſon!“ —

Die zweite Bemerkung, die wir zu machen haben, bezieht ſich, wie haben es bereits geſagt, auf das Verhältniß der Direction zum Publicum und zue Kritik. Dieſes Vee-

hältniß ist in den meisten Fällen ein äußerst unsicheres, unklares. Das Publicum hat keinen richtigen Begriff von den Forderungen, die es an die Direction zu stellen berechtigt ist; die Kritik erfüllt nur selten den Theil ihres Berufes, welcher darin besteht, das Urtheil des Publicums zu leiten und die Handlungsweise der Direction zu überwachen; diese endlich scheint sowohl Publicum als Kritik gänzlich ignoriren zu wollen. Wie oft werden beide der Ungeduld und Voreiligkeit in ihren Urtheilen und Forderungen beschuldigt, und es würde uns gar nicht Wunder nehmen, wenn man auch unsere Worte mit der bequemen Erwiederung beseitigen wollte: wir hätten keine genaue Kenntniß der bestehenden Thatsachen der obwaltenden Verhältnisse, und wären daher geneigt, manches Unausführbare für leicht möglich zu halten. Es ist wahr, wir kennen nicht das innere Getriebe der hiesigen Bühnenadministrationen hinlänglich genau, um unserem Urtheile in jeder Hinsicht und in allen Einzelnheiten die gehörige Tragweite und Richtung zu geben. Das kann aber nicht uns zur Last gelegt werden; die Irrungen, welche sich etwa ereignen können, sind die Folgen der Dunkelheit, in welcher die Administrationen der Oeffentlichkeit gegenüber erscheinen. Es wäre daher sehr wünschenswerth, und auch bei dem eben stattfindenden Directionswechsel sehr passend, wenn man dem Publicum etwas Näheres über die Organisation des Operntheaters mittheilen wollte; z. B. in Bezug auf die Functionen und Attributionen des Herrn Cornet,

des Herrn Schober, der Herren Capellmeister u. s. w. Auch über die Absichten der neuen Direction für die nächste Zukunft wären nähere Aufschlüsse aus authentischer Quelle sehr willkommen. So lange die Direction es nicht für gut findet, sich mit der Wiener Musikwelt in nähere Verbindung zu setzen, so lange kann auch die Kritik die inneren Verhältnisse, welche in den theatralischen Angelegenheiten obwalten, nicht berücksichtigen. Sie hat dann blos das Geleistete zu betrachten und es mit dem, was man von einer in normalem Zustande befindlichen Bühne fordern darf, zu vergleichen. Diese Ansicht haben wir im ersten Bande der „Recensionen" dem Burgtheater gegenüber zu befolgen versucht, und gedenken sie auch dann nach Kräften zu bewahren, wenn wir einst Gelegenheit finden sollten, uns über die von der neuen Direction erzielten Resultate auszusprechen.

Ein längerer Zeitraum dürfte uns jedenfalls noch von dem Augenblicke trennen, wo diese Resultate sich jedem Auge kundgeben können; einstweilen sieht die gesammte Wiener Musikwelt, und darunter besonders die kleine Schaar echter Kunstfreunde, mit gespannter Aufmerksamkeit und reger Theilnahme auf die beginnende deutsche Saison. Möge diese Aufmerksamkeit lange anhalten, möge diese Theilnahme immer da, wo es Noth thut, ihren richtigen Ausdruck finden! Es muß bedacht werden, daß alles dauerhaft Gute nur mit der Zeit und bei angestrengtester Mitwirkung aller Bethei-

ligten ins Leben treten kann; daher ist es auch nur billig, sich besonders für den Anfang mit der nöthigen Geduld zu versehen, die Direction in jeder besseren Maßregel nach Kräften zu unterstützen, und namentlich den zu hoffenden Reprisen älterer Werke, deren ganz gelungene Aufführung vorerst weder zu erwarten noch zu verlangen ist, mit gebührender Pietät entgegen zu kommen. Wenn aber diese Nachsicht und Schonung in der Förderung des neuen Unternehmens, dieser feine Tact in der Aufnahme der besseren Bestrebungen, dem Publicum recht dringend empfohlen werden muß, so kann doch auch der Wunsch, Herr Cornet möge sich dieser Theilnahme würdig erweisen, nicht nachdrücklich genug ausgesprochen werden. Wir beanspruchen keine erstaunlichen, im ersten Augenblicke blendenden und auf die Dauer wirkungslosen Leistungen, und stimmen vollkommen mit Herrn Cornet überein, wenn er behauptet*): „Nicht durch Erbauung prachtvoller Theater, „durch Aufstocherung und Engagement notabeler „Kunstgäste, durch prahlende Verschwendung „großer Honorare an sie, nicht durch Erfindung neuer haarsträubender Theatergesetze „und Contracte, nicht durch Anstellung lobhudelnder Leibrecensenten und einer dienstwilligen Claque, nicht durch Beschränkung des

*) Seite 147.

„Arbeitslohnes armer Theaterproletarier und „ökonomiſche Kleinigkeitskrämerei, dürften „ſich unſere Theater heben.“ Allein wir dürfen wohl verlangen, daß ein künſtleriſcher Geiſt von nun an die Leiſtungen unſeres Operntheaters belebe, daß die neue Leitung den Willen, die Fähigkeit und die Kraft zeige, dieſes Inſtitut allmälig zu dem ihm gebührenden Rang zu erheben, jede, auch die unſcheinbarſte Maßregel in dieſem Sinne ausgeführt, wird uns hoch willkommen ſein. Herr Cornet wird hoffentlich ſeine Aufgabe reiflich durchdacht haben, und die Verantwortlichkeit, der er ſich unterzogen, inne geworden ſein; es wird eine Zeit kommen, wo an Herrn Cornet die Frage ergehen wird: wie er ſeine Aufgabe gelöſt habe? Der Zuſtand, in welchem ſich die Opernbühne dann befinden wird, wird dieſe Frage beantworten; wir wünſchen ſehnlichſt, im Intereſſe der Kunſt, es möge dieſe Antwort für Jedermann gleich befriedigend lauten.

---

# Italieniſche Oper.

So hoch die Naſe reicht, da mag's wohl gehn —
Was aber druber iſt, das können ſie nicht ſehn.
Goethe.

Italien war es, von wo aus die Oper ſich nach und nach in alle Länder verbreitete; Italien, deſſen ſingbare Opern überall Eingang, deſſen gutgeſchulte Sänger überall Anerkennung fanden. Die Tonſetzer dieſes Landes, von Cimarosa bis Donizetti, konnten, ihres Melodienreichthums wegen, mit ihren franzöſiſchen und deutſchen Zeitgenoſſen, obwohl ihnen dieſe an Charakteriſtik, Grazie und Gemüth ſo ſehr überlegen waren, kühn in die Schranken treten; ebenſo konnten die italieniſchen Sänger, bei allem Mangel an geiſtreicher, tiefeindringender Auffaſſungsgabe, den Deutſchen und Franzoſen im Opern- und Concertgeſang den Rang ablaufen, ja ſogar denſelben in der eigentlichen Kunſt des (verzierten oder getragenen) Geſanges als Muſter dienen. Dieſe kunſtgeſchichtlichen Thatſachen waren es, welche der Gründung einer periodiſch-wirkenden italieniſchen Oper in Paris, London, Petersburg, Wien u. ſ. w., eine unläugbare Berechtigung gegeben haben. Allein die zahlloſen Verirrungen, denen dieſe Gattung Muſik durch die zeitweilige Verflachung der Componiſten und Sänger, wie durch die Leichtfertigkeit des Publicums unterworfen war, verwandelten gar oft das in ſeinem Urſprung wahrhaft künſtleriſche Un-

ternehmen in eine bloße Modethorheit. Die italienische Oper hat neben manchem wahren Vorzug doch auch zu allen Zeiten die gefährliche Gabe an sich gehabt, allen Leuten, die von der Musik nichts verstehen, zu gefallen; eine solche Musik, für welche man gar so gut schwärmen und vor Entzücken zerfließen kann, ohne die Denkkraft besonders anstrengen zu müssen, war begreiflicher Weise geeignet, ihre wärmsten Anhänger, einige national-enthusiastische oder freibilletbesitzende Galleriebesucher nicht mitgerechnet, in den Reihen der Logenabonnenten zu finden. Es ließe sich viel sagen über die Lächerlichkeiten, welche die übertriebene Vorliebe unserer eleganten Welt für die Italiener zu Tage gebracht hat; diese Vorliebe hat sich bei manchen bis zur fixen Idee gesteigert, nur ein Italiener könne gut singen, und dergleichen mehr. Und was ist nicht schon alles gethan worden, die Leute von dieser Idee abzubringen; wie viel schlechte Opern und schlechte Sänger wurden bei den maßlos gesteigerten Preisen dem Publicum aufgedrungen; nichts konnte die Enthusiasten auch nur einen Augenblick beirren, sie blieben steif und fest dabei, die italienische Oper sei der höchste Genuß auf Erden, sie bestanden ein wahres Märtyrthum für ihre Ueberzeugung. Wir verspüren keine Lust, uns mit der Schtideerung dieser Kämpfe abzugeben; eben so wenig ist es unsere Absicht, auf die kunstgeschichtliche Begründung der italienischen Oper in Wien nochmals zurückzukommen, um näher darauf einzugehen. Wir betrachten sie als einen Luxusartikel im Kunstleben

der Residenz, und als solchen wollen wir sie auch beurtheilen.

Die Leitung der hiesigen italienischen Oper befindet sich seit vielen Jahren in den Händen des Herrn Bartolomeo Merelli. Die vielfachen Beziehungen dieses Herrn zu den italienischen Theaterunternehmungen erleichtern ihm wesentlich die Leitung der Engagements-Unterhandlungen und machen es ihm daher möglich, als Theateragent für die italienische Oper ersprießliche Dienste zu leisten. Wenn wir aber sagen sollten, welche Eigenschaften Herrn Merelli zur eigentlichen Theaterführung befähigen, so befänden wir uns in nicht geringer Verlegenheit. Wir verlieren dabei keineswegs die nicht eben sehr strengen Anforderungen, die wir an die italienische Oper zu stellen haben, aus dem Auge und denken dabei wahrlich an keine besonders ernstlich gemeinte, künstlerisch-consequente Richtung; allein man sollte doch meinen, die Abonnenten und das übrige Publicum hätten das Recht, für ihr theures Geld etwas im Ganzen Genügendes, im Einzelnen Hervorragendes zu beanspruchen und wie Don Giovanni zu rufen: „Già che spendo i miei danari, io mi voglio divertir!“ Was vermag jedoch Herr Merelli zur Unterhaltung des Publicums zu leisten? — Selbst seine Zusammenstellung des Personals ist äußerst ungleich und läßt gewöhnlich bedeutende Lücken offen. Welche Eigenschaften eines Impresario entwickelt er denn sonst? Versteht er es, die Opern gehörig zu wählen, zu besetzen, einzuüben? Weiß

er für die dreimonatliche Saison ein ordentliches Repertoir herzustellen, für unvorhergesehene Fälle zu sorgen, unerwartete Hindernisse zu beseitigen, das Publicum durch Abwechslung und künstlerisch-geordnete Vorstellungen anzuziehen und festzuhalten? Eine kurze Uebersicht dessen, was während der drei letzten Stagioni geleistet worden ist, wird am besten die Beantwortung dieser Fragen herbeiführen.

Nachdem die italienische Oper im Jahre 1848 eingestellt worden war, wurde sie, zur großen Freude ihrer Verehrer, am 1. April 1851 mit einer verunglückten Vorstellung der „Lucrezia" eröffnet; diese ungünstige Vorbedeutung schien in der That auf die ganze Saison einen nachtheiligen Einfluß auszuüben. Die drei neuen Opern: „Il Domino nero," von Rossi, — „Attila," von Verdi, — und „Emma," von Benoni, — welche sich gegenseitig an Fadheit und Nichtigkeit zu überbieten suchten, fanden sämmtlich ihr wohlverdientes Grab, trotzdem letztgenannte Oper von einer äußerst splendid organisirten Claque mit wahrhaft großartigen Beifallsbezeigungen aufgenommen wurde. Sonst kamen noch zur Aufführung. „Il Barbiere di Siviglia," von Rossini, „La Sonnambula," von Bellini, „Lucrezia Borgia," „Lucia di Lammermoor," „Don Pasquale," „L'Elisir d'Amore," „Maria di Rohan," von Donizetti, „Ernani," „Macbeth," „I due Foscari," von Verdi. Die Mehrzahl der darin beschäftigten Sängee wäre durch Stimmmangel oder Talentlosigkeit, oder auch durch Vereinigung dieser bei-

den negativen Qualitäten, allenfalls geeignet gewesen, eine in ihren Urtheilen nicht allzu strenge Provinzstadt, wohlverstanden bei mäßigen Preisen, mit einigen Vorstellungen zu erfreuen. Wir wollen der ausgesungenen Primadonnen, der einander ablösenden, und doch immer gleich dissonirenden Tenore und Bässe nicht weiter gedenken, sondern blos von denjenigen Mitgliedern sprechen, welche theils durch ihr Talent und ihre Stimmmittel, theils durch den Vergleich mit ihren noch weniger begabten Collegen, zu einem Erfolge gelangten. Da ist vor allen Herr De Baffini, welcher durch die kluge Beherrschung seiner nicht ausgedehnten, aber ziemlich vollklingenden Stimme, und durch die edle Gestaltung, die er dem dramatischen Ausdrucke zu geben weiß, einen äußerst wohlthuenden Eindruck zurückläßt, und Herr Scalese, der treffliche Buffo, gleich vorzüglich im Spiele und in jener Singweise, welche die von ihm gegebenen Partien verlangen. Auch Fräulein Marray versteht es, mit ihrer dünnen Stimme, und trotz fühlbarem Mangel an dramatischem Gestaltungstalent, manchen angenehmen Effect zu erzielen; besonders hübsch ist ihr Triller, so wie alle diejenigen Passagen, welche ausgeführt werden können, ohne die Stimme zum Forciren zu verleiten. — Herr Fraschini ist im Besitze einer helltönenden, kraftvollen Stimme, sonst aber hat er keine der Eigenschaften aufzuweisen, welche den echten Gesangskünstler zieren. Seine Darstellung kann unmöglich auch nur den bescheidensten Erwartungen genügen,

ſein Vortrag iſt nur in äußerſt ſeltenen Fällen natürlich, einfach und ſchön. Wenn allgemein bedauert wird, daß Herr Fraſchini ſeine herrliche Stimme auf eine unſchöne Weiſe forcirt, ſo iſt damit noch nicht Alles geſagt. Heut zu Tage forcirt beinahe jeder Sänger, und beſonders die Tenore; wer nicht von ſeinem Geſangslehrer bereits zum Schreien abgerichtet worden iſt, der lernt es in den jetzigen Opern; wer es nicht dem zu erwartenden Applaus zu Liebe thut, der gebraucht es, in bedauernswerther Unwiſſenheit und Verblendung, um ſein Gefühl dadurch auszudrücken; nur in letzterem Falle kann das Forciren der Stimme als nicht zu bewältigender Ausbruch der glühenden Leidenſchaft entſchuldigt werden. Herr Fraſchini kann jedoch dieſe Entſchuldigung nicht geltend machen, denn ſein Geſang iſt von eiſiger Kälte durchdrungen, nichts verräth das Ueberſtrömen des inneren Gefühles, welches man doch bei ſolchem Kraftaufwande vorausſetzen dürfte. Es iſt möglich, daß die hier ausgeſprochene Anſicht blos unſeren individuellen Eindruck abſpiegelt, allein wir geſtehen, daß uns Herr Fraſchini in ſeinen relativ-beſten Leiſtungen niemals entzückt, begeiſtert, mit ſich fortgeriſſen hat. Kraftſtellen, welche ihm bei ſeinen koloſſalen Stimmmitteln ganz beſonders gelingen ſollten, wie z. B. das bekannte „Maledetto“ in Lucia, erzielen bei weitem nicht die erwartete Wirkung, weil eben die innerliche Kälte durch keinen äußerlichen Kraftaufwand verdeckt werden kann. Wir erinnern zum beſ-

feren Verſtändniß des eben Geſagten an Moriani, welcher, obwohl die Sterbeſcene der ſchönſte Moment ſeiner Leiſtung war, doch gerade in dem bezeichneten Finale, ohne unſchönes Forciren, eine Welt von Poeſie vor unſeren Augen entfaltete; wir erinnern an die vortreffliche Auffaſſung des Herrn Ander, welcher namentlich als Edgardo Herrn Fraschini weit überragt, weil bei dieſem nur die phyſiſche Anſtrengung bemerkbar wird, während uns bei jenem der glutbeſeelte, leidenſchaftliche Vortrag hinreißt. Das hieſige Publicum, und beſonders die Kritik, ſind jedenfalls ſchwer anzuklagen ob des Beifalls und der Lobeserhebungen, mit welchen Herr Fraschini gleich bei ſeinem erſten Erſcheinen in Wien empfangen, und gerade in jenen Momenten, wo er ſich von einer einfachen, natürlichen Singweiſe am meiſten entfernte, am reichlichſten überſchüttet wurde. Möchte man doch einſehen lernen, daß heut zu Tage die Gefahr bei weitem nicht ſo ſehr in der Verkennung des Guten, ſondern vielmehr in der Ueberſchätzung des Mittelmäßigen liegt. Von der Wahrheit dieſer Behauptung liefert außer Herrn Fraschini auch noch Herr Ferri, und der, wenn auch getheilte, doch noch immer als übertrieben zu betrachtende Beifall, den dieſer Sänger hier findet, eine neuerliche Beſtätigung. Die Kritik gefällt ſich darin, den Geſang des Herrn Ferri als eine „unangenehme Manier" zu bezeichnen; in dieſem Urtheile vermögen wir nichts weiter, als

eine leere, sinnlose Phrase zu erblicken. Wenn ein reich begabter Künstler, dessen Leistungen mit Recht die allgemeine Anerkennung erworben haben, aus Unbedachtsamkeit oder Gefallsucht kleinliche, stereotype Gewohnheiten annimmt, welche anfangs kaum beachtet, mit der Zeit aber immer auffallender, von den ausschließlichen Bewunderern des Künstlers als reizende Liebenswürdigkeiten oder unnachahmliche Nuancen gepriesen, von ruhigen Beurtheilern als bedauerliche Schwächen getadelt werden, — dann kann dieser Künstler der Manierirtheit beschuldigt werden. Wir gestehen nebenbei, daß sobald von Manier und Affectation die Rede ist, wir uns nicht enthalten können, an die norddeutschen Schauspieler und namentlich an den sonst trefflichen Emil Devrient zu denken. Um jedoch einen Sänger als Beispiel anzuführen, nennen wir den geistreichen Ronconi, der sich im Vortrage der Cantilenen eine seitdem von Vielen oft sehr ungeschickt nachgeahmte Manier angeeignet hatte, welche durch die glänzenden Vorzüge und den innern Gehalt seiner Gesammtleistungen reichlich aufgewogen wurde. Herr Ferri hingegen bietet uns, außer seinem Fleiße (und was nützt der in verderblicher Richtung strebende Fleiß?) keine jener Eigenschaften, welche geeignet wären, eine etwaige Manier entschuldigen zu lassen; vielmehr vereinigt er in seinem Vortrage die auffallendsten, unangenehmsten Mängel, welche je einem Sänger zur Last gelegt wurden, nämlich: eine unschöne Stimme, fortwährendes Tremoliren, öfteres Falschsingen, unnatürlich

forcirte Betonung, verbunden mit einer unbeſtimmten Ausſprache und einem hart an's Parodiſtiſche ſtreifenden Spiele. Gegen ſolche Leiſtungen, wie die des Herrn Ferri, nachſichtig ſein, heißt jedes vernünftige Kunſtprincip hintanſetzen, und mit der Theaterkritik nach Gutdünken ſpielen. — Dieſe verunglückte Saiſon erhielt beinahe ihren einzigen Reiz durch Fanny Elßler, welche uns vor ihrem gänzlichen Scheiden von der Bühne noch einmal die hohe Vollendung ihres Tanzes bewundern, die hinreißende Wirkung ihres Spiels empfinden laſſen wollte; ihre Leiſtungen übten auch jetzt noch, beſonders was den mimiſchen Theil betrifft, den gewohnten Zauber aus, und ihre letzte Rolle, Gretchen im „Fauſt," übertraf in mancher Beziehung alles bis dahin von ihe Geleiſtete; Goethe's Worte in der Kerkerſcene haben wir von keiner Schauſpielerin ſo poetiſch, wahr, ergreifend, und dabei ſo maßvoll ſprechen gehört, wie ſie Fanny Elßler auszudrücken verſtand. Es war dies eine Leiſtung, welche mit den ſchönſten Darſtellungen der Lind verglichen werden kann.

Die folgende Saiſon (1852) fiel bei weitem glücklicher aus, als die vorhergegangene, was zum Theile dem beſſeren Repertoir, zum Theile dem durchgreifenden Erfolg, den Frau Medori errang, zuzuſchreiben iſt. In dieſer Sängerin begrüßten wir, nach langer Entbehrung, eine jener urſprünglichen Künſtlernaturen, welche nebſt dem Talente auch die reichlichſten Mittel beſitzen, um ihre poetiſchen

Intentionen nach Wunsch zu verwirklichen. Von der Klangfülle, Kraft und Ausdauer ihrer Stimme mögen diejenigen sprechen, welche auf diese Eigenschaften einen ausschließlichen Werth legen. Wir wollen auf das reiche, gehaltvolle Talent aufmerksam machen, das der Künstlerin innewohnt, und ohne welches die herrlichste Stimme ein todtes Werkzeug bleibt, von Niemandem beachtet und geschätzt. Was uns in ihren Leistungen besonders anzieht, das ist der dramatisch-belebende Ausdruck, den sie ihnen aufprägt; ihre Darstellung ist immer so schwungvoll und lebendig, ihre Betonung so natürlich und leidenschaftlich, sie wirkt so unmittelbar frei aus dem Innern heraus, daß die Zuhörer beinahe durchgehends befriedigt, durch einzelne Glanzstellen förmlich entzückt werden. Daß Frau Medori das tiefe Gefühl, welches ihren Vortrag durchglüht, niemals durch das in früherer Zeit von den Italienern, jetzt aber von den Deutschen so sehr übertriebene und gemißbrauchte Raleutiren auszudrücken sucht, ist ein nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst, und zugleich eine der Hauptursachen, daß das Interesse, welches das Publicum, ohne sich davon Rechenschaft zu geben, an ihrem Gesange nimmt, immer rege bleibt. Nach dem Lobe, welches wir den großartigen Leistungen der Frau Medori um so freudiger zollen, weil uns so selten Gelegenheit wird, loben zu können, sei es uns auch erlaubt zu bemerken, daß ihre Coloratur nicht völlig so abgerundet, correct und beweglich ist, wie es zur vollendeten Ausführung

manchee Stellen, ſelbſt in tragiſchen Partien, zu wünſchen wäre. Andererſeits liegt auch in der Kraft und Fülle ihrer Stimme die nicht zu überſehende Gefahr, einen übermäßigen Gebrauch davon zu machen, und es kann wohl nicht geläugnet werden, daß Frau Medori ſich zuweilen dazu hinreißen läßt, daher auch dieſer Künſtlerin eine ſtrengere Beherrſchung ihres leidenſchaftlichen Ausdrucks, eine ſtete Ueberwachung ihrer Mittel anzurathen wäre. — Außer Frau Medori waren dießmal noch engagirt: Fräulein Marray, die Herren Fraschini, De Baſſini, Ferri und Scateſe, welche wir bereits beurtheilt haben; wobei wir aber hinzufügen müſſen, daß Erſtere von der wohlthuenden Friſche und der ohnehin nicht bedeutenden Kraft der Stimme merklich eingebüßt hatte. Ferner wurden noch engagirt: Herr Graziani, durch ſeine angenehme Stimme und ſeinen natürlichen Vortrag bemerkenswerth; aus Mangel an Geläufigkeit konnte er als Almaviva nicht anſprechen, hingegen war ſeine Leiſtung als Herzog in „Rigoletto" eine ganz vorzügliche; Herr Boucardè, welcher nach zweimaligem Auftreten einer Heiſerkeit wegen nicht mehr an den Vorſtellungen dieſer Saiſon theilnehmen konnte; Fräulein Albertini, deren Stimme, Coloratur und Routine ſie befähigt hätten Genügendes zu leiſten, wenn dieſe Eigenſchaften nicht vor der gezwungenen Singweiſe, der falſchen Betonung, der mühſamen Ausſprache, dem ſteten Biegen und Winden ihres ganzen Körpers verſchwunden wären und die Darſtellungen dieſer Sängerin zu einer peini-

genden Aufgabe für ſie und ihre Hörer umgeſtaltet hätten; Fräulein Demeric, Altiſtin, Herr Reina, Bariton, beide in jeder Hinſicht ziemlich unbedeutend; und Herr Mitrowich, mit einer Mark und Bein durchdringenden Baßſtimme und einem unwiderſtehlichen Hang zum Diskoniren. — Von den drei neuen Opern, welche aufgeführt wurden, waren zwei von Verdi; eine derſelben, „Luisa Miller," enthält eine hübſche Tenorromance und ein ziemlich originelles Quartett, leidet aber ſonſt an den gewöhnlichen Schwächen dieſes Componiſten, Ideenmangel, Anhäufung der ſonderbarſten, unpaſſendſten Effectmittel u. ſ. w. Werthvoller als dieſe, ja ſogar als alles bis jetzt von Verdi Producirte, iſt ſein „Rigoletto;" auch hier iſt zwar die Inſtrumentirung mehr geſucht und geziert, als wahrhaft originell zu nennen, und hie und da macht es der Componiſt dem Dichter nach, und ſteigert ſeinen tragiſchen Ausdruck bis zum rein Parodiſtiſchen; indeß iſt doch in der ganzen Oper das unzweifelhafte, wenn auch oft erfolgloſe Streben, ſich einer beſſeren Richtung anzuſchließen, bemerkbar, und nebſt einigen zündenden Effectſtellen ſogar mancher Nummer, wie z. B. der erſten Romance des Herzogs, Grazie und charakteriſtiſche Färbung nicht abzuſprechen. Der Erfolg dieſer Oper iſt übrigens um ſo ehrenvoller für den Componiſten, als zwei Hauptrollen (Rigoletto und Gilda) durch die Sänger keineswegs zur Geltung gebracht wurden. Namentlich iſt nicht anzunehmen, daß unſer Publicum aus der Darſtellung des Herrn Ferri die dramatiſche

Wirkung, welche ſich mit der Titelrolle erzielen läßt, begriffen habe. Die dritte neue Oper: „Il Marito e l'Amante," von Ricci, eigens für Wien componirt, iſt ſo leer, ſeicht, werthlos, als man es von dieſem Tonſetzer erwarten konnte, wurde jedoch, der lebendigen Darſtellung wegen, mit Beifall aufgenommen. Die übrigen während dieſer Saiſon aufgeführten Opern waren: „Don Giovanni," von Mozart, „Il Barbiere di Sevigiia," von Roſſini, „Norma," „I Puritani," von Bellini, „Lucia di Lammermoor," „Lucrezia Borgia," „Don Pasquale," „Linda di Chamounix," „Maria di Roban," von Donizetti, „Ernani," „Macbeth," von Verdi.

Von allen dieſen mehr oder minder gelungenen Aufführungen iſt jene des „Don Giovanni" (zum erſten Male in italieniſcher Sprache) als ein bedeutungsvolles Ereigniß in der hieſigen Muſikwelt zu betrachten und hervorzuheben. Das bloße Factum dieſer Aufführung beweiſt eine theilweiſe Aenderung in dem Zuſtande der hieſigen italieniſchen Oper, welche mit dieſem wichtigen Schritte ihre bisher eingehaltene Bahn der ſtreng nationalen Beſchränkung verließ und dadurch anzuerkennen ſchien, daß ihr bisheriges Repertoir jetzt nicht mehr ausreiche, und daß ſie berufen ſei, das Streben nach vollendeten Leiſtungen in der Geſangskunſt mit dem Vorführen beſſerer Opern zu vereinigen. Der glänzendſte Erfolg krönte dieſen Verſuch, denn das Mozart'ſche Werk wurde von den Italienern mit einer

Meiſterſchaft gegeben, welche in den deutſchen Darſtellungen desſelben ſeit Jahren vermißt wurde, ein Reſultat, welches nur der beſchränkteſte, kleinlichſte Localenthuſiasmus verkennen kann. Es iſt möglich, daß gerade „Don Juan" diejenige deutſche Oper ſei, welche ſich am beſten für italieniſche Sänger eignet; auch hat wohl die Benützung der urſprünglich beſtimmten fließenden Recitative ſtatt der holperigten Proſa, ferner das tüchtige Nachſtudiren der Oper, welches Herrn Eſſer alle Ehre macht, *) nicht wenig zum Erfolge beigetragen; das größte Verdienſt dabei kommt jedoch unſtreitig den Sängern zu, welche ſich mit einem nicht genug zu lobenden Eifer dieſer für ſie ungewohnten Aufgabe unterzogen und ſich auf ſo ehrenvolle Weiſe derſelben entledigten. Wenn wir die fleißige, aber ungenügende Darſtellung der Elvira ausnehmen, ſo müſſen wir geſtehen, daß durch die ausgezeichneten Leiſtungen der Damen Medori und Marray und des Herrn De Baſſini, wie durch die in allen Theilen genügende Mitwirkung der Herren Scalese, Graziani, Mitrowich und Carbonel ein herrliches Enſemble hergeſtellt wurde, aus welchem, nach unſerer Meinung, Herr

*) Herr Eſſer hatte die Oper einſtudirt, wurde jedoch durch eine Unpäßlichkeit verhindert, ſie ſelbſt zu dirigiren, daher Herr Proch ſeine Stelle vertrat. Durch die Bemühungen dieſer beiden Herren, und namentlich des Erſtgenannten, wurde eine Präciſion und Raſchheit in der ganzen Vorſtellung erzielt, die unter Herrn Neuling's Leitung vermißt worden war.

De Baſſini beſonders hervorragte. Seine Auffaſſung und Durchführung des „Don Giovanni“ war ſo voll Adel, Klarheit und Mäßigung, er wußte dieſem Charakter in der letzten Scene mit dem Gouverneur eine ſo imponirende, wahrhaft tragiſche Größe zu verleihen, daß wir nicht anſtehen, dieſe Leiſtung als eine der vorzüglichſten im Gebiete des Muſikaliſch-Dramatiſchen zu bezeichnen.

Aus dem Geſagten iſt leicht zu entnehmen, und die Erinnerung der Theaterbeſucher wird es beſtätigen helfen, daß die italieniſche Saiſon des vorigen Jahres mit Ausnahme des Ballets, welches durch eine unbedeutende erſte Tänzerin und die ärmliche Ausſtattung äußerſt ſchwach vertreten war, ſehr erfreuliche, hin und wieder ſogar glänzende Leiſtungen aufzuweiſen hatte. Nach dieſem Ergebniſſe und nach den Verheißungen, welche für die nachfolgende Saiſon (1853) gemacht wurden, durfte man hoffen, ja mit Wahrſcheinlichkeit erwarten, daß dieſelbe eben ſo gut wie die vorhergegangene ausfallen würde. Das war jedoch keineswegs der Fall. Am Ende der Saiſon lautet das beinahe einſtimmige Urtheil des Publicums und der Kritik entſchieden mißbilligend über das unverantwortliche Verfahren der Direction. Der kärgliche Beſuch des Operntheaters während der drei Monate, die Worte der ſtrengſten Rüge in ſämmtlichen Zeitungen, und die nicht minder energiſchen Aeußerungen des Publicums ſelbſt während der Aufführungen des „Guglielmo Tell,“ der „l'Italiana in Algeri“ u. ſ. w. waren für die Direction eine dreifache derbe Lection, deren Ausdruck wir

aus vollſter Ueberzeugung beiſtimmen; denn es kann nicht oft und eindringlich genug wiederholt werden, wie ungenügend die Leiſtungen der diesjährigen italieniſchen Oper geweſen ſeien. Der einzige Nutzen, der ſich dabei herausgeſtellt, beſteht darin, daß die völlige Unzulänglichkeit des Herrn Directors für den ihm anvertrauten Poſten nun für Jedermann klar am Tage liegt, indem Herr Merelli mit den bedeutenden Mitteln, welche ihm zu Gebote ſtanden, nichts Genügendes zu Stande bringen konnte. Wir wollen keinen Entſchuldigungsgrund außer Acht laſſen. Der erſte Fehler, welcher darin beſtand, daß man die Saiſon Anfang März beginnen ließ, kann Herrn Merelli nicht zugeſchrieben werden; dieſe Maßregel war die Folge eines von Vielen, namentlich Abonnenten, längſt ausgeſprochenen Wunſches, deſſen Ausführung jedoch an den gewöhnlich bis Oſtern dauernden contractlichen Verpflichtungen der Künſtler erſten Ranges ſcheitern mußte. Soll aber um dieſes Irrthums willen das Publicum büßen? Oder iſt es vielleicht ganz in der Ordnung, daß der günſtigſte Monat der deutſchen Oper dadurch verloren ging und daß man acht Zwanziger für einen Sperrſitz zahlen mußte, um die „Semiramide," „Paolina e Polinto" u. ſ. w. zu ſehen, aufgeführt von Sängern zweiten und dritten Ranges, welche Jeder in Italien um einen Zwanziger hören kann? Zugegeben, daß die Feſtſtellung des Preiſes nicht mehr von Herrn Merelli abhänge — da er, ſo viel

wir aus dem mystischen Dunkel, in welchem diese Bühne seit Jahren eingehüllt ist, entnehmen können, von gegenwärtiger Saison an nicht mehr als Pächter, sondern als besoldeter Director der italienischen Oper, ohne Einfluß auf die ökonomischen Verhältnisse der Leitung, fungirt, — so ist doch nichtsdestoweniger das gleichzeitige Vorhandensein zweier Uebelstände, nämlich der übermäßig hohen Preise und der ungenügenden Leistungen eine bedauerliche, aber unbestrittene Thatsache. Dieses Urtheil wird aber nicht allein durch die unglücklichen Vorstellungen im ersten Monate der Saison hervorgerufen, sondern durch das Ergebniß der dreimonatlichen Gesammtleistungen bestärkt. Zwischen den vorhandenen Kräften einerseits und der Wahl und Besetzung der Opern andererseits bestand oft ein so unbegreiflicher Widerspruch, wie überhaupt in dem ganzen Verfahren eine solche Unsicherheit und Verwirrung, als ob die Leitung der italienischen Oper dem Zufalle überlassen worden wäre. Selbst das Ballet, welches doch durch die Mitwirkung zweier berühmter Tänzerinnen erneuten Glanz erhalten sollte, war ziemlich matt. Das Publicum war noch zu sehr geblendet durch die jugendliche Anmuth des Fräulein M. Taglioni und die kurz vorher angestaunte Ausstattungspracht, um dem classisch-einfachen Tanze und der vollkommenen Grazie der Frau Cerrito volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Noch weniger konnte Frau Grisi ansprechen. Diese Tänzerin hat sich einen allgemeinen und gewiß wohlverdienten Ruf gegründet, allein

ſie beſitzt doch nicht jene hervorragenden Eigenſchaften, welche bei der früher Genannten den Mangel an Jugendfriſche erſetzen. Als ein nicht gewöhnliches Talent macht ſich Fräulein Pochini bemerkbar, welche in den zwei Jahren bedeutende Fortſchritte gemacht hat und gewiß bald gut genug tanzen wird, um — hier nicht mehr engagirt zu werden. Wenn das Ballet, wie wir geſehen, auch diesmal keine beſondere Aufmerkſamkeit erregte, ſo ging es doch ſeinen ordentlichen Gang wie immer fort; anders war es mit der Oper, der wir uns nun wieder zuwenden, um unſer Urtheil durch einige nähere Betrachtungen, auch denjenigen gegenüber, welche nicht in das allgemeine Verdammungsurtheil einſtimmen, zu rechtfertigen. Sehen wir zuerſt, über welche Kräfte Herr Merelli zu verfügen hatte. Vom vorigen Jahre bekannt waren: Frau Medori, die Herren De Baſſini und Scalese, welche gleich tüchtig zurückkehrten, wie ſie uns verlaſſen hatten; Fräulein Marray, welche während ihres Aufenthaltes in Petersburg durch die ſonderbare Manie, anſtrengende und ihrer Perſönlichkeit allzu widerſprechende Partien zu ſingen, ihre ohnehin ſchon ſo ſchwache Stimme bis zu einem kaum mehr hinreichenden Minimum geſchwächt hat; Fräulein Demeric, deren mittelmäßiger Vortrag durch ein routinirtes, aber affectirtes Spiel nicht verdeckt werden kann, daher wir uns manches ihr zu Theil gewordene Lob nicht recht erklären können; Herr Fraschini, bei dem die üblen Folgen ſeiner Singweiſe ſich bereits eingeſtellt haben; von einem geregelten Vor-

trage ist bei diesem Sänger ohnehin niemals die Rede gewesen, sondern nur von dem gewaltsamen Herausstoßen einzelner hohen Töne; dieses macht ihm einen übermäßigen Odemverbrauch zur Nothwendigkeit, wodurch jede Melodie zerrissen wird; Herr Ferri, dessen gellende Stimme seit vorigem Jahre zum größten Leidwesen aller im normalen Zustande befindlichen Ohren noch bedeutend kräftiger geworden ist; und Herr Mitrowich, dessen übertriebene Darstellung des Basilio sammt dem gänzlich verfehlten Vortrag der Calunnia-Arie wir rügen müssen. Außer den Genannten waren noch folgende Sänger und Sängerinnen engagirt: die Damen Fodor-Mainville, Olivi-Veltuti (Soprane), Bertrand (Altistin), die Herren Guasco, Mazzoleni(*), Bozetti (Tenore), Everardi (Bariton), Bouché (Baß) und für zweite Partien die Damen Everardi und Pozzi und die Herren Carbonel und Demi, von welchen wir nur Herrn Everardi lobend hervorheben können; es ist dies ein junger Mann, der zwar noch viel Unerfahrenheit in Spiel und Vortrag verräth, aber durch die Elasticität seiner Stimme und die entschiedene Hinneigung zu einem natürlichen Gesangsausdrucke die besten Hoffnungen erregt. Herrn Guasco, der statt des mit Recht beliebten und als Herzog in „Rigoletto" unersetzt gebliebenen Gra-

*) Dieser als Primo Tenore angezeigte Sänger kam nicht einmal zu einem ordentlichen Debut, was als eine Eigenthümlichkeit der Directionsführung des Herrn Merelli nicht unerwähnt bleiben kann.

ziani engagirt wurde, wollen wir aus dankbarer Erinnerung an seine ehemaligen Leistungen die jetzigen nachsehen. Herr Mirate, der später als Ersatz für Herrn Guasco herberufen wurde, genügte theilweise. Obwohl das eben hergezählte Personal jedenfalls mehr durch die große Anzahl, als durch die künstlerische Bedeutung der Sänger glänzte, so konnte dennoch durch eine sorgsame Auswahl und Besetzung der aufzuführenden Opern und durch kluge Benützung der im vergangenen Jahre errungenen Erfolge manches Befriedigende geleistet werden. Ein Blick auf das diesjährige Repertoir mit der Angabe, wie oft jede Oper aufgeführt wurde, wird uns zeigen, wie sehr man dies versäumt hat. An 55 Abenden wurden folgende Opern gegeben: „Rigoletto" (10 Mal). — „Semiramide," „Il Barbiere di Seviglia" (6 Mal). — „Il Marito e l'Amante" (4 Mal). — „Norma," „Linda," „Don Pasquale," „Lucia," „Lucrezia," „Paolina e Poliuto," „I Lombardi" (3 Mal). — „Il Paniere d'Amore," „Ernani" (2 Mal). — „Maria di Rohan," „Guglielmo Tell," „L'Italiana in Algieri," „Don Giovanni" (1 Mal). — Schon allein durch diese Repertoireintheilung und die verfehlte Besetzung so vieler Opern ist das Verdammungsurtheil des Publicums gerechtfertigt. Herr Merelli hat das seltene Glück, eine in leidenschaftlich-heroischen Partien ausgezeichnete Sängerin unter seinen Mitgliedern zu zählen, und er beschäftigt sie in Opern wie „Don Pasquale, „Linda," „Il Marito e l'Amante," „Il Paniere d'Amore," zum Nachtheile

des Publicums und der Künſtlerin ſelbſt, welche ihr ſchönes Talent und ihre herrlichen Mittel an Aufgaben verſchwendet, welchen ſie in mancher Hinſicht nicht gerecht werden kann, und durch deren ungenügende Löſung ſie ſich die Gunſt des Publicums verſcherzt! Herr Merelli läßt nur eine neue Oper aufführen, und weil nun im vorigen Jahre die Oper des Herrn Ricci durch die Bemühungen der Sänger, trotz der verkehrten Beſetzung, allzu nachſichtig aufgenommen worden war, ſollte dieſes Experiment heuer wiederholt werden! Die üblen Folgen desſelben ſind natürlich nicht ausgeblieben: eine in vielfachen Bearbeitungen bekannte einactige franzöſiſche Operette wurde von einem Herrn Roſſi überſetzt und mit allerlei Zuthaten (deren eine aus dem Texte der „Jahreszeiten" entlehnt iſt) zu einer dreiactigen Oper erweitert; dazu ſchrieb Herr Ricci eine Muſik, wie vielleicht Herr Ricci ſelbſt noch keine ſchlechtere geſchrieben hat, und dieſe komiſche Oper wurde abermals der Frau Medori und den Herren Fraschini und De Baſſini anvertraut!! Herr Merelli weiß, wie ſehr der „Don Giovanni" im vorigen Jahre angeſprochen hat, allein er denkt nicht daran, dergleichen Verſuche, etwa mit Mozart's „Nozze di Figaro," Cimarosa's „Matrimonio segreto" u. ſ. w. anzuſtellen? er denkt nicht daran, daß man mit Roſſini'ſchen Opern behutſam umgehen, manchen gar nicht, andere nur bei vorzüglicher Beſetzung geben müſſe; er denkt nicht daran, daß Mercadante's gehaltvollere Werke („Bravo," „Giuramento"

u. ſ. w.) vom Publicum gewiß gut aufgenommen würden. Welche Opern gibt uns Herr Merelli neben der einzigen neuen? die ganz veraltete „Semiramide" und die halb veraltete „Italiana," beide ſchlecht beſetzt — die „Martiri" und die „Lombardi," welche beide ſchon vor Jahren mißfallen hatten, beide abermals theilweiſe ſchlecht beſetzt — „Guglielmo Tell," welche Oper ſich gar nicht für italieniſche Sänger eignet, deren Hauptrolle (Arnold) bei dem Zuſtande des Perſonals gar nicht beſetzt werden konnte, welche daher nach der einmaligen mißtungenen Aufführung *) bei Seite gelegt werden mußte, und endlich, um ſeinem Verfahren die Krone aufzuſetzen, wartet Herr Merelli mit der allgemein erſehnten Reprise des „Don Giovanni" bis zum 31. Mai, dem letzten Tag der heurigen Saiſon, was, wie zu erwarten ſtand, eine überſtürzte Vorſtellung zur Folge hatte! —

Wem nach ſolchen Vorgängen die Augen nicht aufgehen, den können wir nur beneiden, oder vielmehr bedauern. Daß von den verſprochenen 50 Opernvorſtellungen im Abonnement zwei fehlten, wie nicht minder, daß ſeit jeher, während der italieniſchen Oper, wahrſcheinlich aus beſonderer Aufmerkſamkeit für die Abonnenten, die anziehendſten Opern- und Balletvorſtellungen bei aufgehobenem Abon-

*) Wir müſſen daran erinnern, daß die energiſche, von wahrer Begeiſterung durchdrungene Leiſtung des trefflichen De Baſſini, in dieſen Tadel begreiflicher Weiſe nicht mitbegriffen iſt.

nement gegeben werden, wie z. B. in der dießjährigen Saiſon die erſten Vorſtellungen der „Vivandieria“ und der „Gazelda,“ die erſte Repriſe des „Ernani“ und die einzige Vorſtellung der „Maria di Rohan“ und des „Don Giovanni,“ durch welche Thatſachen der Abonnementsvertrag zwar nicht formell, doch aber factiſch verletzt wird, dies ſind Streitfragen, welche die Abonnenten mit der Direction abmachen mögen, uns genügt es, wiederholt darauf hinzuweiſen, wie die Wünſche und Anſprüche des geſammten Publicums an die italieniſche Oper mißachtet werden und wie dringend nothwendig es ſei, eine beſſere Direction anzuſtellen, welche es vermöchte, die geforderten Eintrittspreiſe mit den gebotenen Aufführungen in Einklang zu bringen.

# Muſikzuſtände.

Sie wundern ſich, daß ſie frieren,
Und heizen mit ihren Zimmerthüren.
B . . . . . .

## Einleitung.

Es iſt ſeit jeher vielfach wiederholt worden, daß Wien ein trefflicher Boden ſei für jedes auf Muſik Bezug habende Unternehmen, und in der That, die warme Empfänglichkeit des hieſigen Publicums für muſikaliſche Productionen aller Art; die unberechenbare Anzahl derer, welche ſingen, Clavier oder irgend ein anderes Inſtrument ſpielen, oder ſich im Allgemeinen mit Muſik beſchäftigen; der zahlreiche Zuſpruch, deſſen ſich jedes glänzende oder gehaltvolle Concert zu erfreuen hat: dies alles beſtätigt gewiſſermaßen die Wahrheit obiger Behauptung. Wenn man hingegen auf das zurückblickt, was Wien in muſikaliſcher Hinſicht ſeit Jahren geleiſtet hat, ſo muß man geſtehen, daß das Ergebniß dieſer Betrachtungen zu dem vielgeprieſenen Kunſtſinn und Geſchmack, zu der oft gerühmten Empfänglichkeit und Leiſtungsfähigkeit des hieſigen Publicums in gar ſonderbaren Verhältniſſen ſteht. Alles was in

dieſem Bereiche Gelungenes zu Stande gebracht wurde, trug den Charakter des Vorübergehenden; keine auf vernünftige, kunſtfördernde Grundſätze geſtützte muſikaliſche Unternehmung konnte ſich Bahn brechen und beſaß Lebensfähigkeit genug, um den Widerſtand zu beſiegen, der ſich jeder Neuerung entgegenſtellt; der frühere Muſikverein, thatſächlich der einzige Vertreter der muſikaliſchen Intereſſen Wiens, hat während der ganzen Dauer ſeines kümmerlichen Daſeins ſo viel wie nichts geleiſtet. Der Unterſchied, welcher zwiſchen der Empfänglichkeit für Muſik und dem in dieſer Kunſt Geleiſteten herrſcht, iſt bemerkenswerth und dürfte vielleicht zur Erklärung beitragen, warum auch in den verſchiedenen Beurtheilungen der hieſigen Muſikzuſtände oft ein bedeutender Widerſpruch ſich kundgibt. Der eine betrachtet das Wiener Publicum wie es ſich willig und freudig dem Reize des muſikaliſchen Genuſſes überläßt, wie es nicht nur, wie jede Menge, das Leichtfertig-Heitere, Verderblich-Glänzende, ſondern auch das Ernſte, Gehaltvolle, wenn es ihm nur auf geſchickte Art geboten wird, mit vollem Bewußtſein aufzufaſſen fähig iſt; er nennt dieſes Publicum das muſikaliſcheſte der Welt, und erinnert nicht ohne Stolz daran, daß die Werke der größten Meiſter, Haydn, Mozart, Beethoven, von Wien ausgegangen ſind. Ein Anderer dagegen ſieht nur die mißlungenen Verſuche, die getäuſchten Hoffnungen, die zu Grunde gegangenen Unternehmungen; er zählt uns alle Fehler, Irrthümer, alle Thorheiten, Flachheiten und Uebertreibungen des Publicums vor,

bemerkt, daß gerade hier zu Zeiten auf ſo leichtſinnige und verkehrte Weiſe mit der Tonkunſt umgegangen wurde, wie vielleicht in keiner andern Stadt, und erinnert nicht ohne tiefe Betrübniß daran, daß Mozart und Beethoven und vor und nach ihnen viele geringere und doch hoffnungsvolle Talente in Wien und durch Wien verkümmert oder verdorben ſind. Wir glauben zwiſchen dieſen in ihrer Ausdrucksweiſe oft übertriebenen Vorwürfen und jenen nicht ſo ganz verdienten Lobeserhebungen den rechten Mittelweg bereits angedeutet zu haben, wenn wir dem Publicum im Allgemeinen eine warme Empfänglichkeit für Muſik zuerkannten, das bis jetzt Geleiſtete aber mit wenigen Ausnahmen als verfehlt bezeichneten. Der Boden mag noch ſo fruchtbar ſein, er wird dennoch keine guten Früchte tragen, wenn er nicht gehörig bebaut wird. Wenn man in einer Stadt wie Wien das in irgend einem Kunſtzweige Geleiſtete beurtheilen will, ſo kommt das größere Publicum nicht ſo ſehr in Betracht, denn dieſe Maſſe, deren Theilnahme die Kunſt doch ſo ſehr bedarf, bleibt immer mehr oder minder abhängig von gewiſſen leitenden Gewalten, welche ihren Einfluß auf ſie mit mehr oder minder Recht, mit mehr oder minder Geſchick ausüben. Darunter verſtehen wir die an der Spitze der verſchiedenen muſikaliſchen Vereine ſtehenden Perſonen, die Geſangs- und Muſiklehrer, die ausübenden Muſiker, die Kritiker und die Intelligenteren im Publicum. Dieſe fünf Kategorien können ſich in die Schuld theilen, durch jahrelange Vernachläſſigung oder verkehrte Auf-

faſſung ihres Berufs den Geſchmack des Publicums und den muſikaliſchen Ruf dieſer Stadt untergraben zu haben, — die erſte und zweite durch ihre Unfähigkeit, die dritte durch Mangel an Kunſteifer, die vierte durch Befangenheit oder Urtheilsloſigkeit, die fünfte endlich durch Unkenntniß ihres Berufes oder durch zaudernde Lauheit in der Erfüllung desſelben. So begegnen wir im Gebiete der Wiener Muſikwelt denſelben traurigen Erſcheinungen, welche wir ſchon in unſerer Beurtheilung der Opernverhältniſſe zu rügen Gelegenheit fanden. Ueberall dieſelbe Unwiſſenheit, Nachläſſigkeit, Parteilichkeit, wenn es zu handeln gilt, und der prahlende Stolz, das lächerliche Selbſtlob in den Aeußerungen. Dazu kommt noch der Nachtheil, den die herrſchende Vereinzelung und Zerſplitterung der muſikaliſchen Kräfte nothwendigerweiſe erzeugen muß; nirgends iſt das verderbliche Coterieweſen ſo mächtig und feſt eingewurzelt, als hier. Die Ueberſicht der einzelnen Muſikinſtitute Wiens wird uns hinreichende Gelegenheit bieten, dieſe Couliſſengeheimniſſe der hieſigen Muſikwelt, in die wir ohnehin nicht näher einzugehen wünſchen, im Vorbeigehen zu berühren. Wir beginnen dieſe Ueberſicht mit unſeren beiden Conſervatorien.

## Muſikverein und Akademie der Tonkunſt.

Der Wiener Muſikverein (Geſellſchaft der Muſikfreunde) wurde 1812 gegründet, das damit verbundene Conſervato-

rium 1817 eröffnet und 1848 sistiet. Es dürfte kaum nöthig sein, daran zu erinnern, daß dieser in wohlmeinender Absicht gestiftete Verein seiner Aufgabe in keinem Sinne genügt hat, indem weder zur Bildung tüchtiger Musiker und Sänger, noch zur Förderung guter Musik etwas gethan, sondern vielmehr die Ansprüche des Publicums, der Vortheil der Kunst, so wie der des Vereines selbst, auf unverantwortliche Art vernachläßigt wurden. Wenn die Thätigkeit des Vereines (wenn man eine dreißigjährige Lethargie so nennen darf) auch nicht in Folge der Zeitereignisse sistirt worden wäre, derselbe hätte gar bald durch die Mängel seiner innern Organisation zu Grunde gehen und einer einsichtsvolleren, lebendigeren Kunstanschauung weichen müssen. Es sind dies längst anerkannte Thatsachen, über welche die Acten bereits geschlossen sind; wenn wir derselben hie und da erwähnen, so geschieht es blos, um in Erinnerung zu bringen, wie viel den einflußreichen, leitenden Individualitäten und Körperschaften der jetzigen Musikwelt zu thun bleibt, um alles Versäumte nachzuholen, alles Zerrüttete wieder aufrichten, alles muthwillig oder unbedachtsam Zerstörte, so gut es geht, ersetzen zu können.

Einige Zeit blieb Wien ohne Conservatorium; plötzlich besaß es deren zwei: die Gründung der Akademie der Tonkunst fällt nämlich ungefähr auf denselben Zeitpunct, als die Wiederherstellung des früheren Musikvereines. Wir glauben dem Leser mit einigen Worten die Geschichte der Entstehung dieser beiden Institute ins Gedächtniß zurückrufen zu müssen. Das frü-

here Conservatorium war aufgelöst; die Gesellschaft der Musikfreunde gab kein Lebenszeichen von sich, und von der Zeit ihres Wirkens war nichts übrig geblieben, als ein namhaftes Deficit und der als architektonisches Denkmal des Wiener Kunstgeschmacks allerdings äußerst merkwürdige Saal, mit der Bibliothek u. s. w. Nichts ließ vermuthen, daß von dieser Seite etwas geschehen werde, um den früheren Musikverein wiederherzustellen: da entschlossen sich mehrere sehr ehrenwerthe, aber in der musikalischen Welt nicht eben sehr bekannte Männer, die immer fühlbarer werdende Lücke durch Errichtung eines neuen Conservatoriums auszufüllen. Sie unternahmen dieß ohne andere Hilfsmittel, als die, welche sie von der Theilnahme des Publicums erwarten durften, ohne andere Aussicht auf Erfolg, als die Meinung, daß die Gesellschaft der Musikfreunde als aufgelöst zu betrachten sei. So entstand die Akademie der Tonkunst, welche denn auch von den meisten an den künstlerischen Verhältnissen Wiens nur als Zuschauer betheiligten Musikfreunden mit aufrichtiger Freude begrüßt wurde, und ihre Laufbahn unter bescheidenen, aber für die Zukunft nicht hoffnungslosen Aussichten begann. Allein kaum war dies geschehen, da erwachte plötzlich die verschollene Gesellschaft der Musikfreunde zu neuem Leben. Ein Kreis ebenfalls sehr ehrenwerther, aber in der Kunstwelt ebenfalls wenig bekannter Männer vereinigte sich in der löblichen, wenn auch etwas spät zur Reife gelangten Absicht, den ehemaligen Musikverein sammt Conservatorium in ganz neuer Organisation wiederherzustellen.

Augenscheinlich begünstigt durch den Besitz der einem solchen Institute nöthigen Materiale, durch die Bereitwilligkeit der meisten Professoren, durch die Theilnahme des Publicums, welches diesen Bestrebungen mehr Haltbarkeit und Dauer zuzutrauen schien, als jenem des neuentstandenen Institutes, gelang es der reorganisirten Gesellschaft der Musikfreunde, die Akademie der Tonkunst in gewisser Beziehung zu überflügeln, was allerdings an sich noch keinen entscheidenden Beweis von der Lebensfähigkeit der Gesellschaft abgeben kann.

Der Beurtheilung beider Anstalten müssen wir die Bemerkung voranschicken, daß die gleichzeitige Entstehung derselben uns in jeder Hinsicht höchst bedauerlich erscheint. Zwei Privatgesellschaften mit gleicher Berechtigung in's Leben gerufen, auf gleicher Basis beruhend, beide von der Theilnahme des Publicums abhängig, müssen bei den beschränkten Verhältnissen dieser Stadt um die Alleinherrschaft streiten, also miteinander concurriren. — Jede Concurrenz in Sachen der Kunst ist jedoch gefährlich für diese und endet ohnehin immer mit dem Ruine des einen oder des andern Concurrenten.

Leider wird allem Anscheine nach das Schicksal der Akademie der Tonkunst über kurz oder lang die Wahrheit unserer Behauptung bestätigen. In der That sehen wir uns genöthigt, diesem mit so gegründeten Hoffnungen und erfreulichen Aussichten begonnenen Unternehmen die Wahrscheinlichkeit eines dauernden Erfolges abzusprechen. Wir wollen nicht an die

anfangs gemachten überaus glänzenden Verheißungen erinnern, deren Erfüllung man im vorhinein für ein in so beschränkten Verhältnissen errichtetes Institut als äußerst schwierig bezeichnen konnte; eine vielfach wiederholte Erfahrung lehrt uns, daß seit jeher die großsprecherischen Programme bestimmt scheinen, großartige Leistungen zu ersetzen. Wir begnügen uns mit den einfachen, aber höchst wichtigen Fragen: Hat die Akademie der Tonkunst die Tonkunst im Allgemeinen zu fördern gesucht? Ist durch diese Anstalt der Grundstein zu einer gründlichen musikalischen Bildung der ihr anvertrauten Schüler gelegt worden? Diese zwei Fragen umfassen in ihrer ganzen Ausdehnung die Aufgabe, deren Lösung von jeder Musikanstalt, von jedem Conservatorium zu gewärtigen ist. Um sie beantworten zu können, ist es nöthig, die Leistungen des Instituts im Lehrfache und in den periodischen Productionen zu überblicken. Das Programm der letzteren erhält schon durch die systematische oder nothgedrungene Hinweglassung aller orchestralen Aufführungen eine ziemlich matte Färbung und gleicht überdieß durch die Vorführung mancher nicht genügend vorbereiteten Probeleistung mehr einer Reihe planlos zusammengestellter Concertpiecen, als der ernsten, würdigen, wahrhaft künstlerischen Production eines Musikinstitutes. Die Wahl und exacte Ausführung (unter der Leitung des Herrn Gustav Barth) einiger Vocalchöre älterer Meister ist das Einzige, was wir mit gutem Gewissen lobend erwähnen kön-

nen. Darin allein wird jedoch Niemand eine Lösung der Aufgabe erblicken, welche die Akademie sich gestellt zu haben meinte. Was die Leistungen derselben als Conservatorium betrifft, so ist zwar entschuldigend anzuführen, daß die verhältnißmäßig kurze Zeit, welche seit der Gründung dieser Anstalt verflossen ist, es noch nicht erlaubt, entscheidende Resultate in dieser Richtung zu gewärtigen; allein sowohl die bisherigen Leistungen der Schüler, wenn wir auch an dieselben keinen sehr großen Maßstab anlegen wollen, als auch die Wahl der meisten Professoren flößen uns für die Zukunft keine besonders erfreulichen Hoffnungen ein. Hauptsächlich ist dies in Bezug auf Herrn Gentiluomo der Fall. Die hohe Wichtigkeit der Gesangsstudien und die beklagenswerthe Sorglosigkeit, mit welcher man diesen Theil der musikalischen Bildung verkümmern läßt, verlangen dringend, daß nur wahrhaft fähige Gesangslehrer zur Erfüllung dieser Aufgabe berufen werden. Ein fähiger Gesangslehrer aber ist in unseren Augen nur der, dessen musikalische Kenntnisse in technischer wie in ästhetischer Beziehung hinreichend sind, um die Stimme des Schülers vollständig ausbilden und ihm einen schönen, regelrechten Gesang mit einfachem Ausdruck und geschmackvoller Verzierung lehren zu können. Da nun unsere Journale sehr oft von diesem oder jenem „rühmlichst bekannten" Gesangslehrer sprechen, so müssen wir annehmen, daß es in unserer musikalischen Stadt viele gebe, welche den genannten Forderungen entsprechen, und daß blos wir und ein kleiner Kreis wahrer

Musikfreunde das Unglück haben, weder sie noch ihre Schüler, welche ihnen ohne Zweifel viel Ehre machen, zu kennen. Bis man uns jedoch über unsern Irrthum aufgeklärt und uns durch Thaten, nämlich durch Heranbildung guter Sänger, widerlegt haben wird, bis dahin werden wir behaupten, daß Wien in diesem Augenblicke keinen einzigen guten Singmeister besitze; und sollte ja eine Ausnahme gegen unsere Ansicht zulässig sein, so könnte doch am allerwenigsten Herr Gentiluomo damit bezeichnet werden. Wenn die Akademie der Tonkunst mit solchen Kräften den angehenden Sängern eine auch nur halbwegs genügende vorbereitende Bildung zum deutschen Operngesang zu verschaffen meint, so kann eine solche Verbindung nur bedauert, und die Thatsache festgestellt werden, daß nicht nur die Concurrenz mit dem Musikverein, sondern zum größten Theil auch die Unerfahrenheit und Schwäche der leitenden Persönlichkeiten an dem frühen Hinsiechen dieses Institutes Schuld tragen. Den Gründern desselben, welche inmitten der Rathlosigkeit und Zerfahrenheit der musikalischen Welt, allein den Entschluß faßten, ein Conservatorium zu errichten, gebührt dafür die vollste Anerkennung, aber auch die ernstliche Versicherung, daß sie nicht mehr erwarten dürfen, auf dem Pfade der Alltäglichkeit und Mittelmäßigkeit, den sie jetzt wandeln, von der Theilnahme des Publicums begleitet zu werden.

Wir haben berichtet, und glauben dabei der Wahrheit treu geblieben zu sein, wie eigentlich die Gründung der Aka-

demie der Tonkunst die Wiederbelebung der Gesellschaft der Musikfreunde zur unmittelbaren Folge hatte. Allein welche Beweggründe von beiden Seiten auch hierbei im Spiele gewesen sein mögen, anerkannt muß werden, daß die von der Gesellschaft der Musikfreunde neuernannte Direction es nicht an Bemühungen fehlen ließ, um ein wenigstens momentan erfolgreiches Resultat herbeizuführen. Wir wollen nur nebenbei der Höflichkeitsformel erwähnen, mit welcher an das „langjährige, ersprießliche Wirken des früheren Musikvereines" erinnert wurde, sondern vielmehr der neuen Direction unsere Anerkennung dafür aussprechen, daß eben ihr Hauptstreben war, so wenig als möglich in die Fußstapfen ihrer Vorgänger zu treten. Diesem eifrigen Streben nach Reorganisation verdankt der Verein zunächst den zahlreichen Zuspruch und die stets wachsende Theilnahme des Publicums. Deßwegen darf aber auch nicht übersehen werden, wie viel noch zu thun übrig bleibt, um dieser Anstalt eine dauernde Festigkeit zu verleihen, und ihre Leistungen mit dem Geiste zu beseelen, aus dem allein eine nachhaltige Förderung der Kunst hervorgehen kann.

Die Umsicht und Thätigkeit, mit welcher die neuen Leiter an ihre Aufgabe schritten, machte es ihnen möglich, die mit dem Vereine verbundene Lehranstalt sehr bald nach Reorganisirung der Gesellschaft in's Leben zurückzurufen. Es dürfte jetzt kaum noch der Augenblick sein, von den in diesem Bereiche erzielten Resultaten zu sprechen. Wenn allerdings die Namen

der meisten Professoren durch ihren in der Wiener Musikwelt bewährten Ruf einige Bürgschaft für den Erfolg ihres Unterrichts zu leisten scheinen, so muß doch auch daran erinnert werden, daß es der Mehrheit nach dieselben Herren sind, deren jahrelanger Unterricht in früheren Zeiten so auffallend wenig Früchte getragen hat. Es ist jetzt an ihnen, zu beweisen, daß früher blos die mangelhafte Organisation des Conservatoriums die Entfaltung ihrer Thätigkeit verhinderte. Daß schon im ersten Lehrjahre des neuen Unternehmens verhältnißmäßig Genügendes geleistet wurde, berechtigt zu schönen Hoffnungen, aber auch zu gesteigerten Ansprüchen. Als eine überraschend gute Leistung der Schüler des Conservatoriums heben wir die bei Gelegenheit einer Prüfung im Juli 1852 stattgehabte Aufführung der Iphigenia-Ouvertüre hervor. Auch die in den Gesellschafts-Concerten producirten Chöre waren gut einstudirt. Von den einzelnen Instrumenten war, wie von jeher, die Violine am besten repräsentirt. Als entschieden ungenügend hat sich neuerdings der Unterricht im Sologesang erwiesen, und wir können nicht umhin, die Aufmerksamkeit der Direction auf diesen Zweig der musikalischen Bildung hinzulenken, für dessen bessere Pflege nothwendigerweise etwas Durchgreifendes gethan werden muß. Hauptsächlich macht es der Umstand, daß unsere Oper nur mehr wenig gute Sänger und keine Schule, um neue zu bilden, besitzt, dem Wiener Conservatorium zur ganz besondern Pflicht, die Gesangskunst

vor gänzlichem Verfalle zu bewahren. Es hat ſich bei den ſchon erwähnten Prüfungen herausgeſtellt, daß es nicht an geſunden, kräftigen, jugendlich friſchen Stimmen fehle, natürliches Talent iſt ebenfalls nicht ſo ſelten, als Manche es zu glauben ſcheinen. Es handelt ſich aber darum, ſowohl der Stimme als dem Talente eine natürliche, vernünftige Richtung zu geben, und auf ſolche Weiſe die höhere Ausbildung im dramatiſchen Geſang, wo nicht zu vollenden, doch wenigſtens anzubahnen. Dazu bedarf es vor allem guter Geſangslehrer, wie wir ſie in Wien jetzt nicht beſitzen. Drei Dinge ſind es beſonders, welche unſere Lehrer ihren Schülern nicht beizubringen wiſſen: richtigen Stimmanſatz, natürlichen Vortrag und die Ueberzeugung, daß letzterer nicht von ſelbſt komme, ſondern erlernt werden müſſe. Sollte es denn nicht möglich ſein, in dem trotz allen Verirrungen noch immer geſangsfähigen Italien oder im kunſtſinnigen deutſchen Norden Geſangslehrer zu finden, die wenigſtens gründlichere Kenntniſſe und etwas mehr Methode beſäßen, als unſere hieſigen „rühmlichſt bekannten?“ Wir übergeben dieſe Fragen der reiflichen Ueberlegung aller Kenner und Kunſtfreunde und beſonders der Directoren des Muſikvereines, mit der wiederholten Bemerkung, daß ſie eine baldige Löſung erheiſcht, denn es iſt Gefahr im Verzuge. — Noch müſſen wir unſer Erſtaunen ausdrücken, im „Jahresbericht der Geſellſchaft der „Muſikfreunde über die Leiſtungen des Verwaltungsjahres

„1852“ im Verzeichniß der Professoren des Conservatoriums den Namen des Herrn Anschütz (für Declamation) zu finden, während doch in demselben Jahresbericht auseinandergesetzt wird, „Herr Anschütz habe sich bereit erklärt, „talentvollen (!) Schülern des Conservatoriums, die „sich dem dramatischen Gesange widmen wollen, Unterricht „in der Declamation zu ertheilen.“ Zwischen dieser freundlichen Bereitwilligkeit zur Ertheilung einiger Privatlectionen und einem förmlichen, regelmäßigen Declamationsunterricht, wie ihn angehende Sänger benöthigen, besteht, man wird es uns einräumen, ein bedeutender Unterschied. Der würdige Senior unseres Burgtheaters ist jetzt ohnehin durch seine Thätigkeit als Schauspieler und Regisseur, bei der an genannter Bühne jetzt herrschenden, rücksichtslos drängenden Hast (eine Folge des erzwungenen sogenannten raschen Dirigirens), zu sehr in Anspruch genommen, um die letzterwähnte Aufgabe übernehmen zu können. Warum also im Jahresberichte eines Declamationsunterrichtes, welcher nicht stattfindet, rühmend erwähnen? Diese Reform auf dem Papiere nimmt sich wohl sehr hübsch aus, dürfte aber kaum hinreichend sein, um die Aussprache der Gesangs-Eleven correcter, deutlicher, fließender zu machen.

Die Wahl des Herrn Joseph Helmesberger zum artistischen Director des Vereines wurde nicht von allen Seiten mit gleicher Befriedigung aufgenommen. Viele meinten, der hier von frühester Jugend an bekannte und belobte Vio-

linſpieler ſei noch zu jung, zu unerfahren, um den Dirigentenſtab mit Erfolg ſchwingen und an die Spitze eines ſo wichtigen Unternehmens geſtellt werden zu können. Dieſe Befürchtungen haben ſich glücklicherweiſe als ungegründet erwieſen, und der neue artiſtiſche Leiter läßt es an Bemühungen nicht fehlen, welche beweiſen, daß er fähig ſei, dieſe Stelle auf eine ehrenvolle Weiſe zu bekleiden, und die Reorganiſirung des Vereines nach Kräften zu fördern. Seine Leiſtungsfähigkeit als Violinſpieler werden wir bei Beſprechung der von ihm veranſtalteten Quartettproductionen zu beurtheilen Gelegenheit finden. Als Capellmeiſter zeigt er ein nicht unbedeutendes Talent, welches ſich hoffentlich mit der Zeit immer mehr entfalten wird; darauf kommen wir noch zurück. Was ihn aber vor allen einzelnen Eigenſchaften zum artiſtiſchen Director eines großen Muſikinſtitutes befähigt, das iſt der echt künſtleriſche Sinn, welcher ſich in allen ſeinen Beſtrebungen kund gibt und wodurch ſich ſeine Thätigkeit ſo vortheilhaft von dem gewöhnlichen Coteriewesen unterſcheidet. Auch ſein conſequentes Beharren in einer geſunden, edlen Geſchmacksrichtung iſt in unſeren Augen ein ſchon der Seltenheit wegen hochzuſchätzendes Verdienſt. Herr Helmesberger hat als Violinvirtuos frühzeitige Erfolge errungen und hat ſich dennoch von allen Verirrungen des Virtuoſenthums freiwillig losgeſagt; er iſt vielfach überſchätzt worden und hat ſich dennoch vor einer gefährlichen Selbſtüberſchätzung zu bewahren gewußt. Weder die voreiligen Anpreiſungen einer wenig zahlreichen Partei, noch der unvorſich-

tige, überschwengliche Beifall eines selbst noch unreifen Publicums vermochten es, ihn irre zu führen, und er wußte immer den echten Künstlerstolz mit der wahren Bescheidenheit zu vereinigen. Dieser Umstand verdient eine um so lebhaftere Anerkennung, als hier eine momentane Verirrung einem jugendlichen, sich seines höhern Strebens bewußten Künstler wohl zu verzeihen gewesen wäre. — Bei der nun folgenden Beurtheilung der Leistungen des Musikvereines in den periodischen Concerten werden wir noch Gelegenheit haben, den Einfluß des Herrn Helmesberger wahrzunehmen, und ihm, so wie den übrigen Leitern der Anstalt, unsere Bemerkungen vorzulegen.

Als Ausgangspunct derselben wählen wir das im Jahre 1850 abgehaltene dritte Gesellschafts-Concert, als das erste, welches Herr Joseph Helmesberger dirigirte, und weil wir von dieser Epoche die Wiederherstellung und Erneuerung des Vereines datiren zu müssen glauben. Von dieser Zeit an bis jetzt wurden mit Einschluß des eben erwähnten Concerts sechzehn Productionen (zugesicherte Gesellschaftsconcerte, Beethovenfeier, Spiritnelconcerte) veranstaltet, und zwar: am 1. und 15. December 1850, am 30. März, 30. November und 14. December 1851, am 7., 21. und 28. März, 5. und 19. December 1852, am 23. Jänner, 2. und 20. Februar, 6. März, 3. und 17. April 1853. Die Wahl der in diesen Concerten aufgeführten Musikstücke, obwohl im Ganzen viel Schönes bietend, dürfte zu mehrfachen Bemerkungen

Anlaß geben, welche nur durch ein näheres Eingehen in den Gegenstand unserer Besprechung klar gemacht werden können. Von gediegenen Compositionen, deren Wahl principiell unbedingt zu billigen ist, bietet uns das Programm der sechzehn Concerte folgende:

Von Beethoven: Die Musik zu „Egmont," den Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen," die Phantasie für Clavier, Orchester und Chor, das Violinconcert, die Romanze für Violin, das Clavierconcert in G-dur, die Symphonien Nr. 3, 4, 5, 7 und 8, die Festouvertüre in C, und jene zu „Leonore" und „Coriolan," das geistliche Lied Nr. 6.

Von Mozart: Das Clavierconcert in D-moll, das Concertstück für Violin und Viola, den Chor: Misericordias, die Baßarie mit obligatem Contrabaß, die Symphonien in Es-dur und in C-dur mit der Fuge.

Von Mendelssohn: Den Lobgesang, die Musik zum „Sommernachtstraum," das Capriccio in H-moll für Clavier, die Symphonie in A-moll (zweimal) und jene in A-dur, die Ouvertüren zu „Ruy-Blas" und „Fingalshöhle."

Von Bach (Seb.): Ein Concert für drei Claviere und eine Sopranarie mit Clavier-, Violoncell-, Violin- und Hoboebegleitung.

Von Gluck: Die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis."

Von Cherubini: Die Ouvertüre zu „Anakreon."

Von Catel: Die Ouvertüre zu „Semiramis."

Weniger und zum Theil gar nicht einverſtanden erklären wir uns mit der Wahl einiger Tonſtücke, welche zwar anerkannten Meiſtern ihre Entſtehung verdanken, aber theils ſchwächere Arbeiten derſelben, theils allzu bekannt ſind, um Intereſſe zu erregen, wie:

Von Beethoven: Die Muſik zum Ballet „Prometheus“ und die Ouvertüre zu „Fidelio.“

Von Mozart: Die Arien aus „Titus“ und aus der „Zauberflöte.“

Von Gluck: Die Tenorarie aus „Iphigenia in Tauris.“

Von Cherubini: Die Ouverturen zu den „Abenceragen“ und zu „Eliſe.“

Von Händel: Die Arie des Poliphem aus „Acis und Galathea.“

Von Spohr: Die Arie „Du ſchöner Stern.“

Von Schubert: Eine Symphonie und eine Sonate für Clavier mit Orcheſterbegleitung von Liſzt.

Von Weber: Die Arie der Rezia aus „Oberon,“ dann die Ouverturen zu „Euryanthe“ und zu dem „Beherrſcher der Geiſter.“

Endlich wurden noch folgende moderne Muſikſtücke zur Aufführung gebracht:

Von Lachner: Eine Symphonie.

Von Eſſer: Eine Symphonie.

Von Vieuxtemps: Ein Violinconcert (erſter Satz).

Von Rombeeg: Eine Violoncellphantaſie (der Teamm).

Von Hager: Ein Violoncellconcert und eine Horn-Phantaſie.

Von Pariſh-Alvaes: Eine Phantaſie füe die Harfe (la danse des fées), von welchen wir die beiden Symphonien als fleißige, wenn auch keineswegs hervoreagende Arbeiten lobend nennen können; die Rombeeg'ſche Phantaſie und das Bruchſtück aus Vieuxtemps Concert hingegen als ſtöeende Mißgriffe bezeichnen müſſen. Wir haben allen Grund zu glauben, daß die Mehrzahl der muſikaliſch-gebildeten Zuhöree mit uns einveerſtanden ſein düefte, wenn wie das Einſchieben von bekannten Opeenſtücken, ſchwächeeen Compoſitionen, oder ſolchen, wo die Virtuoſität mehe ſein will, als das Mittel zum Zweck, für unveeeinbae mit der Aufgabe einee bedeutenden Muſikgeſellſchaft eekläeen. Allein ſelbſt untee den Einſichtsvolleren im Publicum ſondeen ſich die Parteien ſcharf ab, ſobald die Frage geſtellt wied, welche Richtung zu verfolgen wäee, um eine beſſeee Wahl zu treffen. Die Einen wünſchen den hiſtoriſchen Standpunct in weiteeem Sinne aufgefaßt und der Gegenwaet ihee unleugbaee Beeechtigung zugeſtanden zu ſehen; ſie finden es beſchämend für die Wiener Muſikwelt, daß Werke, welche ſchon zwanzig Jahre lang das muſikaliſche Deutſchland beſchäftigen, welche von den Einen mit entſchiedenem Lobe, von den Andeeen mit eben ſo entſchiedenem Tadel aufge-

nommen wurden, hier kaum dem Namen nach bekannt sind; sie verlangen demnach gar dringend die Vorführung der Instrumental-Compositionen von Berlioz, Schumann, Richard Wagner u. a. m. — Andere wollen dem Vereine eine sorgfältigere Pflege junger, unberühmter, besonders einheimischer Componisten zur Last legen, sie haben die löbliche Absicht, nicht in die Fehler unserer Väter zu verfallen, welche zu ihrer Zeit die Meisterwerke, welche wir nun als classisch verehren, nur zu oft verkannt haben; sie gehen von dem Princip aus, für die Todten habe man genug gethan, nun müsse auch für die Lebenden gesorgt werden, unter welchen sich ja doch auch Talente befinden könnten, denen es blos an Gelegenheit fehlt bekannt zu werden, und eine der ersten Aufgaben des Musikvereins sei es eben, ihnen diese Gelegenheit zu verschaffen. Wieder Andere wollen weder von diesen unberühmten einheimischen, noch von jenen hochgepriesenen auswärtigen Tonsetzern etwas wissen; sie meinen, die Einen könnten nichts Gescheides hervorbringen, die Anderen wären Sonderlinge oder Charlatane, vor denen man sich hüten müsse; nicht durch die Compositionen dieser Herren würde der Geschmack gebildet und geläutert, sondern durch Herstellung eines durchaus classischen Repertoirs, dessen unwandelbare Grundpfeiler Haydn, Mozart und Beethoven bilden würden; die Concerte des Musikvereines sind die einzigen, welche diesen Freunden

claſſiſcher Muſik Gelegenheit bieten, ſolche zu hören; und wie beſchränkt iſt die jährliche Anzahl dieſer Concerte, im Gegenſatze zu der Menge gutee älterer Werke? und wenn man ſich ſchon lange im voraus freut, auf die gelungene Ausführung einer Lieblingscompoſition, welche man um ſo mehr zu hören wünſcht, *je öfter man ſie gehört hat*, iſt es denn nicht peinlich, mit den ganz verfehlten oder nur mittelmäßigen Verſuchen eines Anfängers oder den barocken Einfällen eines excentriſchen Componiſten vorlieb nehmen zu müſſen? So mannigfaltig kreuzen ſich die Meinungen unſeres Concertpublicums. Was uns betrifft, ſo ſtehen wir nicht an, *uns zu der letztbezeichneten Anſicht zu bekennen*, was uns aber nicht hindern ſoll, auch die Berechtigung der früher erwähnten Wünſche und Anſprüche anzuerkennen und deren möglichſte Erfüllung zu befürworten. Es handelt ſich gar nicht darum, irgend eine vernünftige Anſicht mit principieller Ausſchließung zu bedrohen, ſondern vielmehr alles Nöthige und Vortheilhafte auf ſolche Art zu vereinigen, daß ohne Nachtheil für das Gedeihen des Ganzen zugleich nach verſchiedenen Richtungen gewirkt werden könne. Wir finden es z. B. ganz zweckmäßig und lobenswerth, begabteren einheimiſchen Componiſten, wie die Herren *Hager* und *Eſſer*, Gelegenheit zu verſchaffen, ihre Verſuche dem öffentlichen Urtheile vorzulegen; allein es iſt nicht zu leugnen, daß nicht nur die beiden mißlungenen Werke des erſteren, ſondern auch die tüchtige Arbeit des letzteren das an die großen Meiſter ge-

wöhnte Publicum durchaus nicht erwärmen konnte. Es muß ferner ganz gewiß dem Musikvereine zur Pflicht gemacht werden, manche in Nord-Deutschland so sehr gerühmte Tonwerke vorzuführen, damit endlich auch Wien mit völliger Sachkenntniß beurtheilen könne, ob der Ruf derselben ein echter, dauernder, oder nur ein künstlich-vorbereiteter ist; allein deswegen ist es keineswegs nothwendig, Beethoven zu opfern, um Schumann zu erlangen, wie uns ein Kritiker, dem wir übrigens in Vielem beistimmen *), zumuthen will. Wir sind fest überzeugt, daß, wenn die Direction bei der Wahl und Zusammenstellung der aufzuführenden Tonstücke systematischer zu Werke gehen wollte, die billigen Wünsche aller Einsichtsvollen und Gebildeten erfüllt werden könnten. Die Direction muß sich vorerst ihrer eben von uns besprochenen dreifachen Aufgabe, die Beibehaltung des classischen Repertoirs, die Vorführung der im Auslande berühmt gewordenen Werke und die Förderung einheimischer, unbekannter Talente, klar bewußt sein. Jede dieser Richtungen müßte ganz abgesondert und für sich allein gepflegt werden. Ein Theater, welches zwei- bis dreihundert Mal im Jahre spielt, bedarf der neuen Stücke, um das Re-

*) Die Wiener Concertsaison in ihrer künstlerischen Bedeutung, 1852 bis 1853, von Dr. Eduard Hanslick, in der Literatur- und Kunstbeilage der Wiener Zeitung Nr. 18 und 19, zwei Aufsätze, welche sich durch klare Auffassung und würdigen Ton von den meisten hiesigen Musikkritiken äußerst vortheilhaft unterscheiden.

pertoir fortwährend zu erneuern, aufzufrischen. Eine Musikgesellschaft, welche jährlich nur acht Productionen veranstaltet, ist reich versehen mit aufführbaren älteren Werken, und bringt die Novitäten blos als Versuche, dem Publicum gegenüber, als Aufmunterung für die Componisten; diese Novitäten sollen daher nicht, wie es jetzt geschieht, zwischen zwei gediegenen Werken hineingezwängt werden, wo sie von der gefährlichen Umgebung förmlich erdrückt sind, und das Publicum in seinem Genusse stören. Um dem abzuhelfen, möchten wir eine strenge Sonderung der Gattungen vorschlagen, bei welcher man etwa folgendermaßen verfahren müßte: die Zahl der jährlich zu gebenden Concerte dürfte in der Regel auf Acht festgesetzt bleiben; eine größere Anzahl würde der schon jetzt oft genug bemerkbaren Uebereilung in der Zusammenstellung und Aufführung zur gefährlichen Entschuldigung dienen. Von diesen acht Concerten würden vier bestimmt sein, im großen Redoutensaale, wie bisher für die unterstützenden Mitglieder, unter Beitritt des größeren Publicums, abgehalten zu werden; das Programm derselben, aus Symphonien, Ouverturen und sonstigen Instrumentalpiecen, dann ein- oder mehrstimmiger Gesangspiecen, Chören u. s. w., aus lange nicht gehörten Oratorien und Opern, bestehend, würde ausschließlich die ausgezeichnetsten Erzeugnisse der älteren Schule (Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Mehul, Cherubini, Spontini, denen sich noch

Mendelsohn mit seinen besseren Werken würdig anschlöße) bieten. Zwei andere Concerte in demselben Locale, jedoch dem ganzen Publicum ohne Bevorzugung der Mitglieder dargeboten, wären geeignet, die hier noch nicht bekannten Werke Mendelsohn's und jene Compositionen, welche sich, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, in Deutschland oder Frankreich eines bedeutenden Rufes erfreuen, vorzuführen. Die übrigen zwei Concerte endlich wären im Musikvereinssaale ausschließlich für die unterstützenden Mitglieder des Vereines abzuhalten, und mit modernen (selbstverständlich in würdigem Style gehaltenen) Compositionen von jungen, noch unberühmten Tonsetzern, mit besonderer Berücksichtigung der einheimischen auszufüllen, und wenn dann eine derselben, nach dem unbefangenen Ausspruche dieses engeren Kreises von Künstlern, Kritikern und Kennern, ernstliche Beachtung verdiente, so könnte man sie im folgenden Jahre in einem Concerte der zweiten Kategorie vor einem zahlreichern Publicum wiederholen. Durch ein solches System könnten einheimische wie ausländische Componisten reichliche Gelegenheit finden, ihre Werke aufzuführen und zu verbreiten, während die vier classischen Concerte den Geschmack des Publicums rein erhalten, und den Musikfreunden jedesmal einen ungetrübten Genuß verschaffen würden. Wir übergeben unsern Vorschlag der gründlichen Erwägung der hiesigen Musikfreunde und der Direction des Vereines; was wir damit anzudeuten für nöthig hielten, dürfte, nach reiflicher Ueberlegung und

unparteiischer Würdigung gehörig ergänzt und vervollständigt in Ausführung gebracht, die besten Resultate erzielen.

Nebst der Wahl der in den Vereinsconcerten gebotenen Werke nimmt auch die Aufführung derselben unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch, denn ohne die Beurtheilung der letzteren wäre es ganz unmöglich, unserm Berichte jene Vollständigkeit zu geben, welche nur durch eine allseitige Anschauung des besprochenen Gegenstandes erlangt wird. Die sorgfältige Beachtung, welche bei der Beurtheilung einer bedeutenden Kunstproduction die ausführenden oder darstellenden Kräfte erfordern, ist an und für sich so leicht zu begreifen, daß wir es kaum für nöthig gehalten hätten, darauf hinzuweisen, wenn nicht gerade dieser Theil der kritischen Aufgabe seit einiger Zeit von den hiesigen Tageblättern auf wahrhaft ungebührliche Weise vernachlässigt worden wäre. Die Berichte über Kunstleistungen jeder Gattung, ob sie nun zu unbedeutenden Neuigkeitsnotizen herabsinken, oder sich zu einem unverständlichen, schwulstigen, mit zahllosen Hyperbeln und Metaphern ausgeschmückten Style versteigen, sind sich alle darin gleich, daß sie Schauspieler, Sänger, Musiker u. s. w. kaum zu bemerken scheinen; die ausführlicheren Kritiken bieten uns oft endlose Erörterungen über die historische und ästhetische Bedeutung eines dramatischen oder musikalischen Werkes und glauben zuletzt die Darsteller desselben mit einem in zwei Zeilen zusammengedrängten, summarischen Urtheile abfertigen zu dürfen. Es kann nicht nachdrücklich genug auf das Un-

paſſende und Mangelhafte einer ſolchen Kritik hingewieſen werden. Glaubt man in vollem Ernſte, daß die Art, wie ein bedeutendes Werk dem Publicum vorgeführt wird, auf die Kunſtverhältniſſe einen ſo geringen Einfluß übe, ſo iſt dies eine lächerliche, und durch nichts gerechtfertigte Geringſchätzung der ausübenden Künſtler zu Gunſten der Dichter und Componiſten, weil gerade die der Gegenwart ſo ausſchließlich angehörende Thätigkeit der erſteren, um erſprießlich wirken zu können, mehr als jede andere des ermunternden Lobes und des belehrenden Tadels der Kritik bedarf. Oder will man uns vielleicht die Vortrefflichkeit der Leiſtungen irgend eines Kunſtinſtitutes als eine ausgemachte Thatſache hinnehmen laſſen, welche ſo außer allem Bereiche des Zweifels liegt, daß jede kritiſche Würdigung derſelben unnöthig geworden wäre? dann aber zeigt man eine völlige Unkenntniß des eigentlichen Weſens bedeutender Kunſtzuſtände, welche in fortwährender Bewegung begriffen, nie lange auf dem Puncte ſtehen bleiben, wo ein bequemer Autoritätsglaube ſie blindlings ein für allemal beurtheilen zu können glaubt, — dann eine ganz verfehlte Auffaſſung der Aufgabe einer geſunden Kritik, welche die Künſtler in ihren Leiſtungen mit ſteter Sorgfalt zu überwachen hat, und ſie nicht durch gefährliche, ſtereotype Schmeicheleien in dem Bewußtſein ihrer Vortrefflichkeit behaglich ruhen laſſen darf. Wenn blos die unbedeutenden Dutzendkritiker ſo irrthümliche Anſichten zeigten, ſo wäre nichts dabei zu verwundern, und man könnte leicht darüber wegſehen; wenn aber wahr-

haft gediegene Schriftſteller in denſelben Fehler verfallen, wie es uns in dem bereits erwähnten Aufſatze des Herrn Hanslick der Fall zu ſein ſcheint, dann halten wir es für unſere Pflicht, uns rückhaltslos und offen dagegen auszuſprechen. Herr Hanslick erwähnt einer doppelten Thätigkeit des Muſikvereines, einer lehrenden und einer ausübenden, und indem er uns die ausführliche Beſprechung der erſteren für ein andermal verſpricht, beginnt er ſofort die Beurtheilung der letzteren. Dieſe beſteht aber unſers Erachtens aus zwei Hauptbeſtandtheilen, der eine die Wahl, der andere die Aufführung des Tonſtückes betreffend. Nun behandelt aber der Kritiker nur den einen Beſtandtheil und nicht den anderen; dadurch entſteht eine Lücke in dem Aufſatze, welcher ſeiner Aufgabe, „die Concert-Saiſon in ihrer künſtleriſchen Bedeutung" zu ſchildern, nicht mehr vollſtändig zu genügen vermag. Noch viel bedauerlicher jedoch erſcheint uns der kurze Satz, den der geſchätzte Kritiker in Form einer Anmerkung hinzugefügt hat, um die erwähnte Lücke zu verdecken, und welcher alſo lautet: „Die Beurtheilung der Aufführungen gebührt „ſpeciellen Berichten; hier genüge das Geſammtlob, daß „ſie unter der Leitung der Directors Helmesberger und „des Profeſſors Stegmayer im Allgemeinen ausge„zeichnet waren." Wir vermögen die Richtigkeit der erſten Hälfte dieſes Satzes nicht einzuſehen und glauben vielmehr, die Beurtheilung der Aufführung könne eben ſo gut, wie die Beſprechung der Wahl und Eintheilung der Compoſi-

tionen in einem nachträglichen, gründlich erörternden Aufsatze zusammengefaßt werden, denn wie Herr Hanslick selbst sagt: „Will man zu einem Bewußtsein des Geleisteten gelangen, und das muß bei jeder echten Bestrebung der Fall „sein, so wird man sich auch solch einer ästhetischen Sylvester„abendpflicht nicht entziehen können, welche mit freimüthiger „Gerechtigkeit das Geschehene eines Lebensabschnittes prüfend „zurückruft und Gutes gegen Böses abwägend, die Bilanz „zieht, so als Ueberschuß dem nächsten Jahre zu Gute kommt, „oder als Deficit zu verdoppelter Anstrengung einladet.“ Nach diesem Grundsatze wird wohl eben das Gesammtlob, daß „die Aufführungen im Allgemeinen ausgezeichnet waren,“ durchaus nicht genügen können. Herr Hanslick mag von der Vortrefflichkeit besagter Productionen fest überzeugt sein; allein mit der Kundgebung dieser Ueberzeugung hat er sich's, meinen wir, eben so bequem gemacht, wie die Journale, „die auch zum hundertsten Mal melden: die Ouvertüre zu „Titus“ oder „Fanisca“ sei feurig und präcis exequirt „worden.“ Es handelt sich um eine Sache, über welche im Publicum selbst eine bedeutende Meinungsverschiedenheit herrschen dürfte; Herr Helmesberger ist als Capellmeister im Beginne seiner Laufbahn, Herr Stegmayer hatte bis jetzt noch wenig Gelegenheit, sich in Wien bekannt zu machen; beide haben ihre Proben kaum abzulegen begonnen; über den Zustand des Kärnthnerthortheater Orchesters wagt schon seit einigen Jahren hie und da eine schüchterne Stimme unerfreuliche

Bemerkungen, — folglich können wir Niemandem die Berechtigung zugestehen, die Leistungen dieses Musikkörpers und seiner beiden Leiter mit einem einfachen Gesammtlob abzufertigen.

Um unsere Ansicht über diese Leistungen gehörig zu begründen, ist es nöthig, die beiden Dirigenten und den ganzen ausübenden Musikkörper schärfer in's Auge zu fassen. In Herrn Joseph Helmesberger sehen wir einen jungen Mann, erfüllt vom Drange nach ernster Thätigkeit, und von dem lobenswerthen Ehrgeiz, auf wahrhaft künstlerische Weise in die musikalische Bewegung der Gegenwart einzugreifen. Sein treffliches musikalisches Gedächtniß, seine meistens richtige Auffassung und gründliches Studium der Partituren, so wie sein fester, sicherer Tactschlag, befähigen ihn entschieden zum Capellmeister; mit der Zeit wird er auch mehr Routine erwerben, und mit der Routine mehr Ruhe, um sich nicht durch die Schwankungen des Orchesters irre machen und hinreißen zu lassen. Herr Stegmayer scheint uns nicht immer den erforderlichen festen Tactschlag zu haben; namentlich im langsamen $^{3}/_{4}$ Tact wird das zweite und dritte Viertel oft unentschieden angegeben; sonst zeigt er lobenswerthe Energie und gründliche Kenntniß der Partituren, auch hat er durch seine mehrjährige Uebung viel Ruhe, Geistesgegenwart und ein strenges Festhalten des einmal angenommenen Tempos erlangt. Jedenfalls besitzt der Musikverein an diesen beiden Herren zwei tüchtige Leiter seiner periodischen Concerte,

welche jedoch, mit Bedauern muß es gesagt werden, in ihren Bestrebungen nicht immer nach Wunsch unterstützt werden. Ungeachtet des Eifers und der echt künstlerischen Aufopferung, mit welcher Herr Helmesberger seine schwierige Aufgabe zu lösen bestrebt ist; ungeachtet aller Mühe, die sich Herr Stegmayer während der Krankheit des artistischen Directors gegeben hat, um das bestmöglichste Resultat zu erzielen: waren die Leistungen des Orchesters keineswegs von jener künstlerischen Bedeutung, welche mit den vorhandenen Kräften zu erzielen wäre und wohl auch bei Gelegenheit solcher Productionen unbedingt gefordert werden dürfte. Wir verhehlen uns nicht, daß uns ein Theil des Publicums wahrscheinlich hierin nicht beipflichten wird. Jedoch den Maßstab der Beurtheilung, den jeder Einzelne an eine Kunstleistung angelegt wissen will, können wir unmöglich hier gelten lassen. Der Eine z. B. besucht zum ersten Mal ein großes Instrumental-Concert, gibt sich rückhaltslos dem neuen, überwältigenden Eindruck einer mächtigen Tondichtung hin; seine Aufmerksamkeit ist viel zu sehr von dieser in Anspruch genommen, als daß er die Aufführung gehörig beurtheilen könnte; ein Anderer hat sich jahrelang so sehr in das Studium eines oder mehrerer Classiker vertieft, daß er jedwede Production schön und herrlich findet, welche ihm, gleichviel auf welche Art, seine Lieblingswerke vorführt; er frägt niemals wie gespielt wird, sondern immer nur was; ein Dritter tritt schon in den Concertsaal mit der festen Ueberzeugung,

die Leistungen des Kärnthnerthortheater-Orchesters müßten jedesmal gleich ausgezeichnet sein; ein Vierter sieht in Herrn Helmesberger den würdigen Nachfolger Nicolai's, verwechselt seine Hoffnungen und Wünsche mit den erlangten Resultaten, und redet sich ein, die philharmonischen Concerte wären bereits ersetzt; diese Alle, wir wissen es nur zu gut, werden die jetzigen Leistungen des genannten Orchesters vollkommen befriedigend finden, nicht zu gedenken Derer, welche durch Verwandtschaft, Freundschaft, Cameradschaft, Collegialität, Freibillete und manch andere Einflüsse, im voraus günstig gestimmt sind, so wie Derer, welche nichts von Musik verstehen, gedankenlos ins Concert gehen und daher auch gedankenlos urtheilen. Aber jeder unbefangene Kritiker, jeder echte Kunstfreund, jeder nach besonnenem, unparteiischem Beifall strebende Künstler, wird uns zugestehen, daß Kritik und Publicum, wenn sie gewissenhaft urtheilen wollen, einen vernünftigeren, gleichmäßigeren Standpunct einzunehmen haben. Die Vereins-Concerte sind jetzt die einzigen in Wien, in welchen Instrumental-Compositionen aufgeführt werden; es handelt sich darum, diese Werke, unter denen sich die erhabensten befinden, welche je geschaffen worden sind, auf eine würdige Weise vorzuführen. Die Darstellung eines Werkes ist nicht von dauernder Wirkung für die Zukunft, wohl aber ist der Einfluß derselben in der Gegenwart wenigstens eben so mächtig, als jener des Werkes selbst, weil dieses letztere gerade nur durch die vollendete Reproduction den erheben-

den, geſchmacksveredelnden Einfluß, den man von einem Kunſtwerke erheiſcht, auszuüben vermag. Daher iſt es nur billig, daß man an ſolche Productionen, welche uns einen erhabenen Genuß gewähren ſollen, und welche man uns ſo gerne als hohe und vollendete Kunſtleiſtungen präſentiren möchte, in Hinſicht der Ausführung eben ſo ſtrenge Anforderungen ſtelle, wie an das aufgeführte Werk ſelbſt. Wird dieſer Ausgangspunct der Kritik einmal angenommen und unverrückt im Auge behalten, ſo wird man leicht einſehen, daß die Leiſtungen des Orcheſters in den Vereinsconcerten dieſen Anforderungen durchaus nicht genügen. Nach dem Abgange Nicolai's von Wien waren die Inſtrumental-Leiſtungen unſeres Orcheſters auffallend tief geſunken; wir erinnern nur an die philharmoniſchen und Vereinsconcerte dieſer Zeit; im Vergleiche mit dieſen gänzlich mißlungenen Productionen iſt allerdings durch die jugendlich-feurige Einwirkung des Herrn Helmesberger ein merklicher Fortſchritt erzielt worden. Einige Tonſtücke, wie z. B. die A-moll-Symphonie und der Lobgeſang von Mendelsſohn, letzterer unter Herrn Stegmayer's Leitung, wurden zwar ohne feinere Schattirung, aber doch mit genügender Kraft und Präciſion aufgeführt, und auch der Energie des königl. baier. Hofcapellmeiſters Herrn Franz Lachner iſt es gelungen, unſer Orcheſter aus ſeiner gewohnten Gleichgiltigkeit herauszubringen und eine feurige Aufführung ſeiner Symphonie zu erzielen. Allein die meiſten übrigen Leiſtungen waren im Ganzen mehr oder minder kalt

und leblos, in Bezug auf Präcision durchaus nicht untadelhaft, und alle, selbst die oben als relativ besten bezeichneten, wie schon bemerkt, ohne die gehörige Schattirung ausgeführt. Die gleichmäßige, correcte Execution einer mehr oder minder bedeutenden Stelle, das stärkere oder schwächere Hervortreten irgend eines Instrumentes, das richtige Einfallen des Einzelnen, das energische zur rechten Zeit eintretende Ineinandergreifen Aller*), dies scheinen wohl nur Kleinigkeiten zu sein, aber wir berufen uns auf das Urtheil jedes praktischen Orchesterdirigenten, — ist nicht das Gelingen einer Instrumentalproduction immer von der mehr oder minder sorgfältigen Beachtung solcher Kleinigkeiten abhängig? Die Vernachlässigung dieser wichtigen Einzelnheiten, der Mangel an Präcision, welcher sich leider nur zu oft bemerkbar macht, ist es nicht allein, was in den Leistungen unsres Orchesters so unangenehm berührt und dem echten Musikfreunde seinen Genuß

*) Das völlig gleichmäßige Einsetzen und Absetzen aller Instrumente beim Beginn oder Schluß eines Musikstückes, kommt leider nur mehr selten vor. Beides kann nur durch die Strenge und Genauigkeit des Capellmeisters erzielt werden. Gegen das ungleiche Anfangen hatten die berühmtesten Capellmeister, unter andern auch C. M. von Weber, ein ganz einfaches Mittel, welches wir unsern bessern Dirigenten (den schlechten nutzt es nichts) besonders empfehlen, und welches blos darin besteht, zu Anfange jedes Orchesterstückes, je nach der Schnelligkeit des Tempos, einen oder einige Tacte voraus zu tactiren (z. B. bei einem „Adagio" oder „Andante" einen, beim „Allegro" zwei, beim „Presto" vier Tacte), nur dann wäre es dem Orchester möglich, strenge präcis einzufallen.

beeinträchtigt; vor allem, wir wiederholen es abermals, wird jeder feinfühlende Hörer durch das immerwährende Stark-Spielen, durch den Mangel jeder feineren Nüance, jeder zarten Betonung verletzt und verstimmt. Diese Feinheit der Schattirung, dieses Effectuiren durch Crescendo und Decrescendo, wodurch sich eben ein Concert-Orchester von einer Ball- oder Gartenmusik unterscheidet, vermißten wir besonders in der Aufführung des „Sommernachtstraum," dessen zartes Elfengewebe durch so rauhes Antasten seinen magischen Zauber einbüßen mußte. Als besonders matte, durch den Mangel an Lebhaftigkeit und Präcision auffallende Leistungen nennen wir, abgesehen von den vielen einzelnen Stellen in den Mozart'schen und Beethoven'schen Symphonien, die Ouverturen zu „Prometheus," „Iphigenia," „Titus" und „Elisa," den dritten Satz der B-dur-Symphonie und namentlich die A-dur-Symphonie von Beethoven in allen Theilen. Ferner bemerken wir, daß die Fagott-Passagen, sowohl im vierten Satz der schon erwähnten B-Symphonie, als auch in der Festouverture in C von Beethoven, nicht klar und deutlich genug heraustraten, woran im Allgemeinen die numerisch schwache Besetzung der Harmonie, und in Bezug auf letztgenannte Ouverture vielleicht auch das etwas zu schnell genommene Tempo schuld sein mögen. Ebenso schien uns das Adagio der B-Symphonie nicht hinreichend ruhig und weihevoll aufgefaßt, und auch in der A-Symphonie wurde das

erste Adagio und besonders das Finale viel zu schnell genommen. — Die Schuld an dem Zustandekommen unzureichender Productionen liegt offenbar an den mangelhaften Proben; da wir aber keinen Grund haben, weder die Energie, den Fleiß und guten Willen, noch die Fähigkeit des artistischen Directors und seines zeitweiligen Stellvertreters, in Zweifel zu setzen, so müssen wir die Unzulänglichkeit der Proben, erstens ihrer für jedes Concert auf zwei beschränkten Zahl, zweitens dem geringen Antheil, den die Herren Orchestermitglieder an dem Gelingen des Ganzen zu nehmen scheinen, zuschreiben. Wir sehen uns daher genöthigt, die Direction des Musikvereins um gründlich-einwirkende Maßregeln gegen diesen Uebelstand dringend zu ersuchen. Will sich der Verein die Förderung classischer Musik durch gute Instrumentalproductionen ernstlich angelegen sein lassen, so bedarf es vor allem solcher Kräfte, die sich willig und freudig einem künstlerischen Zwecke zu unterordnen wissen. Man erinnere sich nur, was Berlioz und später Meyerbeer mit dem Orchester des Wiedner-Theaters zu leisten vermochten, obwohl sich letzteres keines „längstbewährten Rufes" zu erfreuen hat. Sollte nicht mit den Schülern des Conservatoriums, verstärkt durch einige nicht zum Operntheater gehörige tüchtige Künstler, etwas Durchgreifenderes geleistet werden können?

Wie unglücklich die Wahl mehrerer einzelner Gesangs- und Instrumentalpiecen ausgefallen ist, haben wir bereits

gesehen; wir müssen hier noch hinzufügen, daß einige derselben, wie auch der besser gewählten Solovorträge, leider äußerst mangelhaft ausgeführt wurden; daß Fräulein Fischer von Tiefensee auserlesen wurde, um die Arie von S. Bach und die erste Sopranstimme im Lobgesang zu singen, liefert ein bedauerliches Armuthszeugniß, entweder für den Geschmack der Direction, oder für die in Wien befindlichen Gesangskräfte. Wir übergehen einige mehr oder minder mittelmäßige Vorträge, deren Mehrzahl eben nicht geeignet war, in Concerten, denen man eine höhere Bedeutung geben möchte, mit voller Berechtigung zu erscheinen, — und nennen blos als total verfehlte Leistungen: die Arie von Mozart mit obligatem Contrabaß und das geistliche Lied von Beethoven. Letzteres fand in Herrn Ander keinen entsprechenden Vertreter; der ungleiche, Tact, Tempo und Rhythmus verletzende Vortrag und die übertrieben-sentimentale Auffassung dieses Künstlers passen wohl am allerwenigsten zu dem einfach-erhabenen Charakter dieses herrlichen Werkes. Die erwähnte Arie scheiterte theils an der Unzulänglichkeit des begleitenden Contrabassisten, theils an einer auffallenden Unsicherheit der ganzen Production, welche dem Vernehmen nach daraus entstand, daß der Sänger bei der Probe nicht erschienen war. Aus Rücksicht für den Künstler hätten wir diesen Vorfall viel lieber mit dem Schleier des Stillschweigens bedeckt, allein wir sind der Ansicht, kein Künstler stehe hoch genug, um dem Publicum die gebührende Achtung

vorenthalten zu dürfen, und das ist doch offenbar der Fall, wenn man sich nicht scheut, mit einer unvorbereiteten Production vor dasselbe zu treten. Das Wiener Publicum ist zwar in diesem Puncte äußerst — geduldig, und vielleicht das einzige, dem man ungestraft auf diese Art begegnen kann: die Verstümmlung einer Mozart'schen Arie wurde ruhig hingenommen, wahrscheinlich weil man es von den Opernvorstellungen der letzten Jahre her schon gewohnt ist; dies kann jedoch die Kritik nicht hindern, derlei Vorgänge mit unnachsichtiger Strenge zu rügen, damit nicht nur die Künstler, sondern auch die Directionen ein andermal vorsichtiger zu Werke gehen. Als erfreulichen Gegensatz zu den eben erwähnten Leistungen nennen wir den geistreichen Vortrag des Beethoven'schen Violinconcerts durch Herrn J. Helmesberger*), die feurige Ausführung des Mozart'schen Concertstücks für Violin und Viola durch den eben Genannten und Herrn Heißler, die vorzügliche Mitwirkung des Herrn Fischhof in S. Bach's Tripelconcert, das aufmunterungswürdige Spiel

*) Viele Stimmen erheben sich im Publicum gegen diese doppelte Thätigkeit des Herrn Helmesberger, als Violinspieler und als Dirigent, und bezeichnen es als eine nicht hinlänglich gerechtfertigte Anstrengung, welche der junge Künstler sich aufbürdet. Wir schließen uns dieser Ansicht vollkommen an. Als artistischer Director sollte Herr Helmesberger seine ganze Thätigkeit dem so schwierigen und mühevollen Dirigenten-Amte widmen; und ist in einem der periodischen Concerte seine Mitwirkung als Virtuos wirklich nothwendig, so möge dann die Leitung des ganzen Concertes Herrn Stegmayer überlassen werden.

des Violinisten Walter, und namentlich die ganz ausgezeichnete Leistung des Herrn Dachs, welcher das Mozartsche Clavierconcert mit einer Grazie, Feinheit und anspruchlosen Innigkeit vortrug, welche jetzt, wo die sogenannten Kunstleistungen jeder Gattung sich blos durch hohlen Lärm bemerkbar machen, auf ungetheiltes Lob Anspruch machen darf.

Gegen die leidige Gewohnheit, manche Stücke zur Wiederholung zu verlangen, haben wir in unserem Aufsatze über die Oper bereits entschieden genug protestirt. In den Vereinsconcerten ist es noch viel auffallender, von welch kleiner Minderheit dieses Verlangen beinahe immer ausgeht, und alle anderen schon angeführten Gründe gelten auch hier wie dort. Begreift denn der dirigirende Herr Capellmeister nicht, daß durch diese unpassende Nachgiebigkeit gegen einige Schreier die besonnenen, gebildeten, wahrhaft musikfreundlichen Zuhörer gelangweilt, abgehalten und verstimmt werden? Sehen denn diese letzteren nicht ein, daß es an ihnen sei, sich dieser lästigen Gewohnheit nicht zu unterwerfen?

Mit dem Wunsche, diese letzte Bemerkung so wie auch die vorhergehenden möchten reiflich geprüft, nach Verdienst gewürdigt und nach Möglichkeit berücksichtigt werden, schließen wir unsern Bericht. Der Umstand, daß die Reorganisation des Musikvereins und die Gründung der Akademie der Tonkunst auf einen Zeitpunct zusammenfallen, und daß beide Anstalten sich denselben Zweck (Förderung

der Musik durch Abhaltung periodischer Concerte und Errichtung eines Conservatoriums) gestellt haben, bewog uns, die Beurtheilung derselben in einem Abschnitte zu vereinigen. Aus dieser Beurtheilung ist jedoch hinlänglich ersichtlich, daß wir den Unterschied, der zwischen beiden Anstalten obwaltet, nicht aus den Augen verloren haben. Die Bezeichnung Akademie der Tonkunst und das anfänglich ziemlich anspruchsvolle Auftreten dieses Unternehmens machten es nöthig, dasselbe zu seiner wahren Bedeutung zurückzuführen; während die beschränkten Mittel und die geringe Leistungsfähigkeit desselben uns nicht erlaubten, einen größeren Maßstab der Beurtheilung anzulegen, sondern uns bald zu der Schlußfolgerung brachten: die Akademie der Tonkunst sei ein Privat-Institut, dessen Dasein keinen besonderen Nutzen bringe, dessen Aufhören folglich keine bedeutende Lücke in unserer Musikwelt zurücklassen würde. Ganz anders verhält es sich mit der Gesellschaft der Musikfreunde. Die wohlthätige Reorganisirung, welche dieses Institut erfahren hat, erweckte die besten Hoffnungen, und die frischen Kräfte, die genügenden Mittel, über welche es zu verfügen hat, berechtigen zu hohen Anforderungen. Wir haben gesehen, daß diesen Anforderungen nicht durchgehends nach Wunsch genügt worden ist. In Bezug auf das im Lehrfache Geleistete konnten wir uns mit Rücksicht auf die kurze Zeit, welche seit der Wiedereröffnung des Conservatoriums verflossen ist, mit Hoffnungen und Wünschen für die Zukunft begnügen;

hinsichtlich der Concertleistungen jedoch war es nöthig, das Gebotene mit unnachsichtiger Gewissenhaftigkeit zu prüfen, damit nicht etwa, wie es wohl den Anschein hat, die Direction sich in dem Glauben gefalle, ihre Concerte böten in Bezug auf Wahl und Ausführung der Musikstücke nur Ausgezeichnetes. Wir sind fest überzeugt, daß mancher Musikfreund, der aus Bequemlichkeitsliebe oder was immer für Gründen im Concertsaale seine Meinung nicht zu äußern für gut hält, uns im Stillen vollkommen beistimmt. Wenn aber das Publicum in seiner bisherigen Gleichgiltigkeit, in seinem tactlosen ängstlichen Schwanken verharrt, so ist es die Pflicht der Kritik, sowohl Publicum als Direction an die ihrige zu zu mahnen. Deswegen haben wir die Thätigkeit und die lobenswerthen Bestrebungen der Direction und des Herrn Helmesberger nicht verkannt; unsere Absicht war nur anzudeuten, daß es nicht genüge, in diesen Bestrebungen einfach fortzufahren, sondern daß das ganze Unternehmen planvoller und consequenter, als bis jetzt, zur Erreichung künstlerischer Zwecke geleitet werden müsse.

---

Nachträglich haben wir noch über ein Zöglingsconcert des Musikvereines zu berichten, welches am 25. Mai d. J. Statt fand. Es begann mit einer neuen Ouverture von Herrn Rotter, welche von den Zöglingen mit vielem Feuer und wünschenswerther Präcision ausgeführt wurde; der Hoboist machte sich

in seinem Solo durch schönen Ton besonders bemerkbar. Was die Composition selbst betrifft, so scheint sie uns, so weit sich nach einmaligem Anhören urtheilen läßt, sowohl durch die vielen verschiedenen Motive, welche darin vorkommen, wie durch den einige Unerfahrenheit verrathenden Gebrauch der einzelnen Instrumente, etwas überladen, jedoch nicht ohne Spuren von Talent, und als Concert-Ouverture recht brillant und effectvoll. — Dann sang Fräulein Bader, wie es scheint die einzige Solosängerin des Conservatoriums, eine dankbare Arie von C. Kreutzer mit wohlklingender, in der Mittellage jedoch nicht hinlänglich ausgebildeter Stimme, ohne besondere Wärme oder Feinheit des Ausdrucks; dem begleitenden Violoncellisten können wir leider nicht dasselbe Lob wie dem Hoboisten zu Theil werden lassen, denn sein Ton ist nichts weniger als schön. — Darauf folgte eine Concertpiece von Beriot, auf der Violine vorgetragen von Julius Heller; die Wahl dieses sonst dankbaren Stückes können wir in so ferne nicht ganz billigen, als dasselbe offenbar zu lang war, und die anstrengenden Passagen den talentvollen Zögling zu ermüden schienen; das Beste wäre wohl, für Künstler wie für Schüler immer nur solche Werke vorzutragen, welche sie technisch und geistig vollkommen bewältigen können; nach diesen Bemerkungen können wir nicht unterlassen, den schönen Ton des Vortragenden zu rühmen und wiederholt auf sein ausgesprochenes Talent hinzuweisen. — Die vierte Nummer bildete ein von Herrn Weiß, Gesangs-

professor am Conservatorium, componirter Vocalchor für Sopran und Alt, welcher durch die Sauberkeit der Composition und die Präcision der Ausführung verdienten Beifall errang. — Den Beschluß machte eine Symphonie (in D-dur Nr. 7) von J. Haydn, welche, bei aller Tiefe und Gelehrtheit in der Durchführung, unterstützt durch eine von den Modernen unerreichte Kenntniß der Instrumental-Effecte, den wohlthuenden Eindruck der einfachen, anspruchslosen Schönheit zurückläßt. Die Aufführung ließ in Bezug auf Schattirung viel zu wünschen übrig; namentlich war dies im Adagio der Fall, wo die ersten Violinen durchgehends zu stark hervortraten. Forte heißt jetzt das Losungswort aller Sänger und Musiker, daher ist es die Pflicht der Kritik, ihnen ein fortwährendes Piano zuzurufen. Gerade so jugendliche Crequenten, wie die in Rede stehenden, bedürfen jetzt noch am meisten einer solchen Warnung, denn jetzt kann sie ihnen noch nützen; wir geben übrigens gerne zu, daß manches Zuviel hierbei auf Rechnung des Jugendfeuers zu stehen kommt, welche Entschuldigung ein „längstbewährtes" Orchester nicht mehr vorbringen kann, und sind bereit anzuerkennen, daß die Zöglinge des Conservatoriums überall, wo Raschheit, Kraft, Feuer und guter Wille Noth thut, sich mit mancher berühmten Musikcapelle messen können, was jedenfalls für den Eifer und die Sorgfalt des Herrn J. Helmesberger das beste Zeugniß abgeben dürfte.

# Witwen- und Waisen-Societät.

Vor vielen Jahren hat ſich hier eine Geſellſchaft von Muſikern und Muſikdilettanten gebildet, deren Beiträge, ſammt dem Ertrage der von ihnen veranſtalteten Concerte, für ihre Witwen und Waiſen einen Penſionsfond bilden. Die beſagten Productionen finden in der Regel jährlich zweimal, zu Oſtern und Weihnachten, im Burgtheater Statt, und ſcheinen ſich das Anſehen geben zu wollen, uns große Oratorien vorzuführen, welches Vorhaben jedoch in ſo durchaus unkünſtlerſcher Weiſe in's Werk geſetzt wird, daß der ehrliche Muſikfreund nicht recht weiß, ſoll er ſich über die Entwürdigung der Kunſt ärgern, oder das erbärmliche Poſſenſpiel mitleidsvoll belächeln. Wenn wir einige Worte ernſtlicher Mahnung hier laut werden laſſen, ſo fühlen wir uns hauptſächlich durch die ſträfliche Gleichgiltigkeit, mit welcher das Publicum dieſe Leiſtungen hinnimmt, dazu aufgefordert. Da ſeit dem Aufhören der in der k. k. Winterreitſchule abgehaltenen großen Muſikfeſte keine andere Muſikgeſellſchaft, als die der Witwen und Waiſen, Oratorien aufführen läßt, ſo befindet ſich die hieſige Muſikwelt allerdings, wie Herr Hanslick in ſeinem ſchon erwähnten Aufſatze bemerkt, in einer „ſchmählichen Abhängigkeit von dem Programme dieſer Geſellſchaft, „welches in ſeinen jährlichen zwei Oratorien lieber jede andere, als die künſtleriſche Rückſicht vorwalten läßt. Bekanntlich hört Wien ſeit einem halben Jahrhundert fortwährend

„Haydn's „Schöpfung“ und „Jahreszeiten,“ hie und da „wohlweislich von einem einheimischen Fabriksartikel abgelöst, „so jeden Undankbaren, der etwa gegen die stete Wiederholung „Haydn's murrte, in schrecklicher Weise zur Reue und Besinnung „bringt *).“ Wenn schon gegen die Wahl der aufgeführten neuen Werke, wie gegen die stereotype Wiederholung der beiden Haydn'schen Oratorien, entschieden protestirt werden

*) So sehr wir mit dieser in so prägnanter Kürze ausgesprochenen Ansicht einverstanden sind, so wenig können wir die Worte billigen, welche Herr Hanslick hinzugefügt und welche folgendermaßen lauten: „Ueber diesen Punct haben wir vor Jahren bereits unser Herz „so gründlich und erfolglos ausgeschüttet, daß wir uns mit gutem „Gewissen jede weitere Aufregung dafür ersparen können.“ — Wir können unmöglich annehmen, daß die Kritik, besonders wenn sie so gehaltvoll und gediegen auftritt, wie in den Aufsätzen des Herrn Hanslick, berechtigt sei, nach Gutdünken zu reden oder zu schweigen. Eine Kritik, welche schweigt, so lange sie noch mit Ehren reden kann, spricht sich selbst das Verdammungsurtheil; nichts kann schlechten Theatern und Musikdirectoren, schlechten Sängern und Schauspielern, erwünschter sein, als eine Kritik, welche schweigt, denn wenn die ehrliche, würdige Kritik, nachdem sie etwa einmal ihr „Herz ausgeschüttet,“ sich „jede weitere Aufregung ersparen“ zu können glaubt, so bekommt das Publicum nur mehr die bestellten Leibrecensenten und die gutmüthigen Allerweltslobhudler, sammt den nahedeutenden Tagswitzlern zu hören — und dies muß um jeden Preis verhütet werden. Darum nur reden, so mäßig und zugleich so vernehmlich als nur irgend möglich; reden, überall wo wir uns unbefangen und competent glauben; reden, überall wo es uns gegönnt ist, mit Unparteilichkeit und Würde alles zu sagen, was wir auf dem Herzen haben, reden, ohne Scheu hundert Mal dasselbe zu sagen, denn bei jeder Wiederholung schließt sich vielleicht ein Einzelner unserer Ansicht an

kann, wie erst gegen die Aufführung selbst, welche im günstigsten Fall blos matt und schläfrig, nach dem längst gewohnten Schlendrian vor sich geht, manchmal aber derart verfehlt ist, daß, wenn die Zuhörer eben so viel Energie besäßen, als ihnen Kunstsinn nachgerühmt wird, eine solche Herabwürdigung eines Musikwerkes nicht seit Jahren geduldet, und als ganz ordnungsmäßig hingenommen würde. Nebst der schon gerügten Wahl der aufzuführenden Werke, bei welcher man es eigens darauf abgesehen zu haben scheint, jede Anstrengung zu erneuerter Thätigkeit auf das sorgsamste zu vermeiden, trägt auch unstreitig das den Gesangs- und Instrumental-Productionen ungünstige Locale einen Theil der Schuld; das größte Hinderniß jedoch, welches sich jedem Besserungsversuch unaufhörlich entgegenstellt, besteht darin, daß die Herren Aßmayer und Randhartinger die specielle Leitung der Concerte in Händen haben, und mit der ganzen bleiernen Schwere ihres entnervenden Einflusses auf die Beschlüsse des sogenannten Comités der Gesellschaft einwirken. Diese beiden ehrenwerthen Herren sind bekanntlich als Componisten talentlos, als Leiter eines Musikinstitutes unzulänglich, als Capellmeister untauglich, — wir sagen bekanntlich, weil wir überzeugt sind, daß die hiesigen Musiker und Musikfreunde über die Richtigkeit dieses Ausspruches vollkommen einig sind. Wir hätten es nicht gewagt, ein so hartes und daher auch nicht eben leicht und angenehm auszusprechendes Urtheil zu fällen, wenn wir, nebst

unserer persönlichen Ueberzeugung, nicht auch der ungetheiltesten Beistimmung des gesammten musikalischen Publicums versichert wären; wir berufen uns daher auf alle unparteiischen Verehrer guter Kirchencompositionen, welche die Hofcapelle der Musik wegen zu besuchen pflegen, und fordern sie auf, zu erklären: ob es einem vernünftigen, musikalisch-gebildeten Zuhörer je gelungen ist, in den Werken des Herrn Aßmayer, und namentlich des Herrn Randhartinger, Spuren von musikalischer Begabung zu entdecken? — und ob die beiden Herren, und namentlich Herr Aßmayer, durch das systematische Vordrängen ihrer eigenen und einiger anderen, gleich unbedeutenden Compositionen, und das daraus entstehende Zurückdrängen der guten, älteren Werke, so wie überhaupt durch ihren dirigirenden Einfluß, dem berühmten Institute, dem sie vorzustehen die Ehre genießen, irgend einen Nutzen gebracht haben? Wir berufen uns ferner auf alle musikalischen, wenn auch noch so apathischen Besucher der in Rede stehenden Oratorien-Aufführungen, und fordern sie auf, zu erklären: ob diese Aufführungen präcis und feurig vor sich gehen, ob die Tempi richtig genommen und genau beibehalten werden, ob keine auffallenden Störungen vorkommen, ob nicht die beiden genannten Herren verantwortlich sind für das Gelingen oder Mißlingen der Productionen, ob beide das Ganze mit Umsicht, Energie und Sachkenntniß leiten, ob namentlich die problematischen Bewegungen, die Herr

Aßmayer mit seinem Tactirstab hervorbringt, irgend Jemandem als wirkliches Tactiren gelten können? Wir sind überdies fest überzeugt, daß jedes Mitglied der Witwen- und Waisensocietät, und jedes Mitglied der Hofcapelle, einzeln, unter vier Augen, und obwaltender Rücksichten wegen unter dem Siegel des strengsten Geheimnisses befragt, uns unbedingt Recht geben würde*). — Wenn nun aber durch die Lei-

*) Wären wir übrigens jemals geneigt gewesen, gegen derlei Productionen Nachsicht zu üben, so hätte uns die letztere derselben (Ostern 1853) von diesem unzeitigen Mitleid gründlich geheilt, denn sie war eine der mangelhaftesten, welche uns die Witwen- und Waisen-Societät je geboten, und zwar zum Theil durch die Wahl der von Niemand gewünschten Wiederholung des Stabat Mater von Lwoff, welches sich neben dem Beethoven'schen „Christus am Oelberg" gar traurig ausnahm, größtentheils jedoch durch die Aufführung, welche vielleicht noch nie so unverantwortlich unsicher und schwankend von Statten gegangen war. In früheren Productionen konnte man doch mit Wahrscheinlichkeit einer, theils ausgezeichneten, theils wenigstens genügenden Ausführung der Solowarten entgegensehen, denn sie waren meistens anerkannten, vorzüglichen Künstlern anvertraut, unter denen Herr Staudigl seit jeher durch seine stete Bereitwilligkeit, wie durch seinen unübertrefflichen Vortrag den ersten Platz behauptet. Dießmal hatte der treffliche Künstler in beiden Werken beinahe gar nichts zu singen; eine zweite Baßpartie wurde auf völlig störende Weise ausgeführt, Herr Erl war nicht bei Stimme, und Fräulein Fischer von Tiefensee sang die Sopranpartie! Letztere Leistung bestand aus einer beinahe ununterbrochenen Reihenfolge von Fehlern, im Stimmansatz, in der Coloratur, im Tempo, im Tact und in der Betonung. Bei den Vorträgen des Fräulein von Tiefensee, denen wir heuer nur zu oft begegneten, waren wir im Zweifel, was wir mehr anstaunen sollten: die Sicher-

stungen der Societät erwiesen ist, daß, abgesehen von dem pecuniären Zwecke, dem übrigens durch die Vorführung „einheimischer Fabriksartikel" sicherlich kein besonderer Vorschub geleistet wird, — von der Erfüllung einer künstlerischen Aufgabe nicht im entferntesten die Rede sein kann, so muß consequenterweise auch die Frage gestellt werden, durch welche Gründe die Existenz und das öffentliche Auftreten der Societät in künstlerischer Beziehung gerechtfertigt werden kann? Wenn ein armer, fremder Virtuose, oft blos um sein kärgliches Dasein zu fristen, nicht genügend vorbereitet vor die Oeffentlichkeit tritt, so wird er von der streng-richtenden Versammlung der Kritiker und Kunstdilettanten unbarmherzig zurückgewiesen, und mit Recht, denn Kritik und Publicum haben blos nach der künstlerischen Bedeutung der Leistungen zu fragen; — wenn aber eine Gesellschaft, aus einheimischen Musikern und Dilettanten bestehend, dergleichen Lei-

---

heit, mit welcher diese Sängerin die bedeutendsten Aufgaben übernimmt, oder die Unsicherheit, mit welcher sie derselben sich entledigt! Jedenfalls hatte das Publicum Unrecht, das Dutzend freundlicher Claqueurs, welche nach dem total mißlungenen Vortrag der Arie im „Christus" zu applaudiren anfingen, nicht strenger zurückzuweisen. Ueberall derselbe Fehler: Das Gute wird wohl nicht verkannt, aber das Schlechte zu langmüthig ertragen! Bemerkenswerth ist übrigens, daß in dem kunstsinnigen, musikalischen Wien keine bessere, beinahe möchten wir sagen keine andere Sopranistin aufzutreiben war, als Fräulein Fischer von Tiefensee! — Wo sind unsere beiden Conservatorien? wo unsere „rühmlichst bekannten" Gesangslehrer und ihre zahllosen Schülerinnen?

ſungen vorzuführen ſich erkühnt, welche man ſelbſt bei unreifen Schülern nicht entſchuldigen könnte, dann findet es unſer Publicum bequemer, ſchweigend und gähnend zuzuſehen; manche darunter, welche ſich durch lange Jahre an ſolche Productionen gewöhnt haben, bewundern die Schönheiten der Hayd n'ſchen Meiſterwerke, trotz allen Mängeln der Aufführung, die gedrängteſten Kritiker vermeiden es lieber, dieſe Concerte zu beſuchen, und am folgenden Tage iſt in verſchiedenen Zeitungen zu leſen: „das Oratorium ſei unter der umſichtigen Leitung des Herrn Aßmayer mit gewohnter Präciſion aufgeführt worden, und habe ſich des wiederholten Beifalls des zahlreich verſammelten, kunſtſinnigen Publicums zu erfreuen gehabt.“ Welch' traurige Betrachtungen ruft die Erinnerung an ſolche Thatſachen bei jedem vernünftigen und ehrlichen Muſikfreund hervor!

Sollten einige unſerer Leſer der Meinung ſein, wir hätten in den vorſtehenden Zeilen nicht immer die verlangte Mäßigkeit des Ausdruckes bewahrt, ſo vermöchten wir dieſe Bemerkung kaum als einen Vorwurf anzunehmen. Man wird uns das Zeugniß nicht verſagen, daß wir in allen unſeren Beurtheilungen (im erſten wie im zweiten Bande der „Recenſionen“) die nöthige Mäßigung überall bewahrt haben, wo wir uns als Gegner irgend einer künſtleriſchen Beſtrebung erklären zu müſſen glaubten; eben ſo wenig haben wir uns je hinreißen laſſen, an irgend einer von allen Seiten bereits verurtheilten Leiſtung mit wohlfeilen Phraſen unſern Muth

zu kühlen; wo aber eine langjährige, fortdauernde Entwürdigung der Kunst Statt findet, welche vom Publicum allzu geduldig ertragen, von der Kritik gelobt oder vornehm ignorirt wird, da glauben wir die Stimme der unabhängigen Beurtheilung um so lauter erheben zu müssen, und würden befürchten, durch eine ruhigere, mäßigere Auffassung den Vorwurf der Gleichgiltigkeit für die Sache der Kunst zu verdienen.

## Männergesangverein.

Das öffentliche periodische Wirken dieses Vereines macht es uns zur Pflicht, seiner hier zu erwähnen, während die anspruchslos-gesellige, beinahe dilettantische Tendenz desselben uns einer ausführlicheren Besprechung enthebt, besonders da es sich nicht um eine in die hiesigen Musikverhältnisse tiefeingreifende Thätigkeit handelt; der Wirkungskreis des Männergesangvereines ist vielmehr ein in engen Gränzen eingeschlossener: es dürfte daher wohl genügen, wenn wir in kurzen Worten berichten, wie diese Gränzen richtig erkannt und innerhalb derselben in den meisten Fällen das Wünschenswertheste geleistet wird. Erinnern wir vorerst daran, daß der Verein seine Entstehung und seinen überraschend schnellen Aufschwung den unausgesetzten energischen Bemühungen der Herren A. Storch und G. Barth verdankt. In neuerer Zeit werden die periodischen Productionen des Vereines, welche aus zwei im großen Redoutensaale abgehaltenen Concerten,

einer Gründungsfeier, mehreren ländlichen Sängerfahrten u. ſ. w. beſtehen, von den Herren Barth und Stegmayer mit lobenswerthem Eifer und nicht ohne Beweiſe künſtleriſchen Verſtändniſſes geleitet. Das Programm dieſer Productionen verfällt leider durch die immer auffallender hervortretende Bedeutungsloſigkeit der neueren Vocalcompoſitionen in die kaum abzuwendende Gefahr, flach oder eintönig zu werden, und wenn auch in den Concerten des Männergeſangvereines beinahe immer mehrere Stücke zur Wiederholung verlangt, oder richtiger geſprochen, ohne daß es Jemand verlangt, wiederholt werden, ſo ſind es doch beinahe immer nur mehrere gemüthsreiche, immer friſche Schubert'ſche und einige gelungene Kreutzer'ſche Werke, welche unter den muſikaliſchen Zuhörern beſondere Aufmerkſamkeit erregen. Die Aufführung der Chöre von den geſammten Kräften des Vereines iſt meiſtens ſehr präcis, kräftig und doch auch gehörig nüancirt. Wir bedauern, dieſes Lob nicht auf den Vortrag der Vocal-Quartette ausdehnen zu können; dieſer iſt ſelten ganz befriedigend, in manchen Fällen ſogar ſtörend, was wir unbedingt der zu ſchwachen Vertretung des Tenore Primo und des Baſſo Secondo zuſchreiben müſſen; es iſt einleuchtend, daß durch die mühſam herausgepreßte Gaumenſtimme des Tenors und durch den Mangel an einer das Ganze tragenden, tiefen, metallreichen Baßſtimme, jedes Soloquartett ſeine eigenthümliche Wirkung einbüßen muß. Es ſtellt ſich deutlich heraus, daß in dieſer Beziehung nicht ſo-

wohl Mangel an fähigen, mit guter Stimme begabten Quartettsängern die Schuld trage, als vielmehr einsichtslose oder ungerechte Bevorzugung einiger mittelmäßiger Mitglieder; denn wer könnte es sonst erklärlich finden, daß manche derselben, wie z. B. der Hofschauspieler und Hofcapellsänger Herr Stein, beinahe bei jeder Gelegenheit in den Vordergrund geschoben werden? Wenn der Wiener Männergesangverein diesen Uebelstand beseitigt haben wird, dann erst wird er sich in jeder Beziehung mit den übrigen deutschen Liedertafeln messen können.

## Quartett-Productionen.

Die Quartettproductionen, deren Wiederbelebung wir, dem Herrn Professor Janſa verdanken, und welche seit einigen Jahren von den Herren Joſeph Helmesberger, Carl Schleſinger, Carl Heißler und Mathias Durſt so erfolgreich fortgesetzt werden, können trotz des beschränkten Wirkungskreises, der dieser Gattung Musik angewiesen ist, als die festesten Stützen der Wiener Concertsaison bezeichnet werden. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß das öffentliche Producíren guter Kammermusik auf den Geschmack des größeren Publicums nur äußerst günstig einwirken kann, besonders wenn die Wahl der vorzutragenden Werke eine consequent künstlerische Richtung bekundet und die Aufführung derselben eine in allen Theilen befriedigende zu nennen ist. Daß in ersterer Beziehung die Herren Quartettunterneh-

mer die wünſchenswertheſte Sorgfalt und Einſicht an den Tag legen, glauben wir behaupten zu können. Beethoven, Haydn und Mozart und von den Neueren Mendelsſohn, bilden in gehöriger Abwechslung die Grundpfeiler des Repertoirs, denen ſich einige ältere und neuere minder hervorragende Werke, wie auch mehrere einheimiſche Verſuche, mit mehr oder minder Glück, anſchließen. Durch dieſe Eintheilung wird, ſo gut es geht, allen Geſchmacksrichtungen, welche ſich im Publicum kundgeben, Rechnung getragen, und daher auch, wie wir glauben, allen billigen Wünſchen nach Möglichkeit entſprochen. — Nicht ſo ganz können wir uns mit der Aufführung der Quartette einverſtanden erklären, welche zwar viel Gutes, aber doch auch manches Verfehlte bietet. Das Gelingen einer Quartettproduction beruht auf dem gleichmäßigen Zuſammenwirken der vier Spielenden; dieſes Zuſammenwirken beſteht darin, daß jeder derſelben durch ſelbſtſtändiges Hervortreten wie durch feſtes Anſchmiegen an das Ganze die ihm geſtellte Aufgabe löſe. Dieſe Aufgabe iſt jedoch für jedes Inſtrument eine andere. Viola und zweite Violine bilden die Ergänzung des Enſembles; findet es der Componiſt bisweilen für gut, dieſe beiden Stimmen, namentlich die Viola, deutlicher hervortreten zu laſſen, ſo ändert dies nichts an ihrer urſprünglichen, eben bezeichneten Aufgabe; ihre Mitwirkung iſt äußerſt wichtig, aber untergeordneter Natur. Einen entſcheidenden Einfluß hingegen üben die beiden anderen Inſtrumente, die erſte Violine und das Violoncell. Dieſes bil-

bei das Fundament des Ganzen, denn es zeigt den Grundbaß an, der den vierſtimmigen Satz trägt und erhält; jene iſt, wenigſtens in allen als Muſter aufzuſtellenden Werken, die vom Componiſten bevorzugte und hervorgehobene Solo-ſtimme, berufen, die ſchwierigſten Paſſagen auszuführen, die Hauptmelodien zu markiren, die eigentliche Bedeutung des Tonwerkes aufzufaſſen, und, unterſtützt von den drei anderen Mitwirkenden, das Verſtändniß desſelben den Zuhörern zu vermitteln. Nun trifft es ſich aber, daß in den Helmesberger'ſchen Quartettproductionen nur die zwei Mittelſtimmen durch die Herren Heißler und Durſt als wahrhaft vorzüglich ausgeführt bezeichnet werden können; die beiden anderen wichtigeren hingegen nicht in gleichem Maße allen Anforderungen zu entſprechen ſcheinen. Herr J. Helmesberger iſt ein geſchickter, in gewiſſer Beziehung äußerſt ſchätzbarer Violinſpieler, allein die Kraft und Ueberlegenheit, die von dem Primgeiger eines Streichquartetts gefordert werden kann, dürfte er bis jetzt noch nicht genügend entwickelt haben. Wir wiſſen den Vortheil der geiſtreichen Auffaſſung eines Werkes wohl zu würdigen, wir ehren jedes künſtleriſche Streben und kennen wohl den für jeden Künſtler unſchätzbaren Werth der geiſtigen Bildung: welche künſtleriſche Leiſtung käme wohl zu Stande ohne Ueberlegung, ohne tieferes Eingehen in das Weſen des Kunſtwerkes? Allein deswegen wird doch Niemand behaupten wollen, mit dieſem geiſtigen Durchdringen der Kunſt ſei alles gethan, mit dem Verſtändniß der Aufgabe ſei zugleich auch der richtige Ausdruck

dafür gefunden. Darum wird es uns wohl erlaubt ſein, bei aller Anerkennung der vielen glänzenden und ſoliden Eigenſchaften des Künſtlers die Anſicht auszuſprechen, ſein Spiel ſei in *techniſcher Hinſicht* nicht bis zu dem Grade der Ausbildung gelangt, der ſeinem Auffaſſungsvermögen entſpräche und bei ſeinen natürlichen Anlagen erreichbar geweſen wäre. Der Mangel an Ruhe wäre wohl durch die Berückſichtigung des jugendlichen Eifers zu entſchuldigen; hierin iſt die Zeit mächtig genug, alles auszugleichen, wenn nur der Künſtler nachhilft. Fehler anderer Art jedoch dürften wohl dieſen Entſchuldigungsgrund nicht finden. Die Ausführung gewiſſer ſchneller Paſſagen, namentlich in der hohen Applicatur, iſt ſelten tadellos und es ſcheint, als wäre in der That das techniſche Studium, in Bezug auf *Reinheit* und *Correctheit* in der Ausführung der Verzierungen, von Herrn *Helmesberger* nicht ſorgfältig genug ausgebildet worden. — Das hauptſächliche Beſtreben der modernen Violinſpieler geht darauf hinaus, durch *Kraft*, *Feuer*, *Energie* und *Leidenſchaftlichkeit*, die Theilnahme ihrer Zuhörer zu erregen; da ſie aber in der Regel ſich eine ſchlechte Bogenführung angewöhnt und nicht gelernt haben, einen *ſchönen*, *vollen* Ton aus dem Inſtrumente herauszubringen, ſo gelingt ihnen weder das wahrhaft kräftige, markige Spiel, mit welchem ſie gar ſo gerne imponiren möchten, noch die Leichtigkeit und Correctheit, welche ſie frühzeitig vernachläſſigt haben; ſie fallen dann von einer Uebertreibung in die

andere, ſie glauben Kraft und Gefühl zu zeigen, und werden blos rauh und ſüßlich. — Dieſe Vorwürfe, welche leider nichts weniger als übertrieben ſind, beziehen ſich auf eine nur zu große Anzahl moderner Violinſpieler; wir können jedoch nicht verhehlen, daß wir ſie in gewiſſer Beziehung und in gemildertem Sinne auf Herrn Helmesberger anwendbar finden, denn auch ſein Ton hat bei weitem nicht die Kraft und Fülle, welche dem Primgeiger unumgänglich nöthig iſt, um das ihm zukommende Uebergewicht zu behaupten. Den Mangel dieſer Eigenſchaften erſetzt jedoch Herr Helmesberger durch ſein feuriges, den Eindruck des Ganzen auf wohlthuende Weiſe belebendes Spiel und ſeine meiſtens verſtändige, manchmal wahrhaft begeiſterte Auffaſſung, namentlich Beethoven'ſcher Werke. Daß ſich in einzelnen Momenten auch ein ungeſuchter natürlicher Ausdruck, ein Zeugniß tiefen, ungeheuchelten Gefühles in ſeinem Spiele zeigt, erkennen wir bereitwilligſt an; daher verſtehen und billigen wir auch die Beliebtheit, deren ſich Herr Helmesberger hier erfreut; wir begreifen nur nicht, warum wir deshalb auch die Fehler eines achtbaren Künſtlers mit ängſtlicher Sorge zu verhehlen ſuchen ſollten, wie es ein Theil des Publicums und, wenn wir nicht irren, die geſammte Kritik für gut zu halten ſcheint. — Noch viel erſtaunlicher dünkt es uns jedoch, daß ſich bis jetzt noch keine Stimme erhob, um die Leiſtungen des Herrn Schleſinger als völlig ungenügend zu bezeichnen. Wir verhehlen uns die anſcheinende Härte dieſes

Ausspruches keineswegs, um so mehr, als er gegen einen bescheidenen, vom besten Willen erfüllten Künstler gerichtet ist; allein es liegt nun einmal in der ausgesprochenen Tendenz unserer „Recensionen," alles zu sagen, was wir als wahr erkennen, und darunter gerade das am eifrigsten hervorzuheben, was unsere nicht so sehr redseligen, als vielmehr schweigseligen Journale so gern unerwähnt lassen möchten. Herr Schlesinger ist sicherlich ein höchst achtbarer, musikalisch gebildeter Künstler, dem es nicht an Verständniß fehlen würde, um seine Aufgabe genügend zu lösen; als Concertspieler mag er Manchen gefallen, denn er besitzt einige Fertigkeit und spielt hin und wieder, sobald er das leidige Tremoliren nicht gar zu sehr mißbraucht, mit ruhigem, natürlichem Gefühle. Allein seine eckige, steife Bogenführung und der gänzliche Mangel an Ton namentlich im Baß, machen seine Mitwirkung in einem Quartett völlig illusorisch; — Herr Schlesinger könnte eben so gut gar nicht mitspielen, es käme auf eins heraus — und wenn er ja einmal kräftig auftreten will, so klingt es rauh und hart, und der volltönende kräftige Baß, die Stütze des Strelch-, wie des Vocalquartetts, fehlt dennoch ganz und gar. Wir sehen darin einen sehr fühlbaren Uebelstand dieser Productionen, welchee um so mehr zu bedauern ist, als die vier Herren sonst mit viel Verständniß und Eifer zu Werke gehen und eine lobenswerthe Sorgfalt im Einstudiren bekunden, wodurch ihre Leistungen, besonders im Vortrage der schwierigeren Beethoven'schen Werke, ein wohlthuendes

Gefühl der behaglichen Sicherheit im Hörer zurücklassen. Wenn aber auch durch diese stete Rücksicht auf das Gelingen des Ganzen die gerügten einzelnen und doch auch auf das Ganze so mächtig einwirkenden Mängel theilweise verdeckt werden, so sind sie dennoch nicht minder vorhanden; in dieser Meinung werden wir uns durch den lebhaften Beifall, welchen die Quartettproductionen finden, und durch die zahlreichen Wiederholungen, die auch hier verlangt und auch hier mit staunenswerther Bereitwilligkeit geleistet werden, nicht irre machen lassen. Das Publicum, welches sich hier versammelt, ist zum Theile ein für die Concertgeber gar freundlich gesinntes, zum Theil in Sachen des Quartetts etwas unerfahrenes; wenn wir jedoch von der gespendeten Beifallssumme das Ueberschwengliche abziehen, so bleibt noch immer ein guter Theil übrig, welchen das ehrenwerthe Streben und die tüchtigen Leistungen der Herren Quartettunternehmer wohl mit vollem Recht beanspruchen können.

## Concerte.

Seit undenklichen Zeiten ist Wien einer der beliebtesten Tummelplätze für fremde und einheimische, berühmte und nicht berühmte, große und kleine, unreife, halbreife und überreife Virtuosen, deren bedauerliches, wahrhaft unkünstlerisches Treiben oft genug geschildert, beklagt und verurtheilt worden ist. Um so freudiger können wir darauf hinweisen, daß sich,

bei ruhiger Betrachtung der während der letztverflossenen Jahre gegebenen Concerte eine merkliche Besserung des öffentlichen Geschmackes kund gibt. Die eigentlichen Virtuosen-Concerte haben, wenn auch im letzten Winter nicht gerade an Zahl, so doch im Allgemeinen an Beliebtheit im Publicum bedeutend verloren; die mittelmäßigen Virtuosen ziehen offenbar weniger als sonst, die Wunderkinder fast gar nicht mehr, während sich das allgemeine Interesse ernsteren Leistungen immer mehr zuwendet; zu diesem Resultate haben namentlich die Helmesberger'schen Quartettproductionen beigetragen, was wir als ein nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst erachten. Aus dem Programm der in den letzten Jahren abgehaltenen Concerte ist die Besserung noch deutlicher wahrzunehmen; wer sich an die Zusammenstellung dieser Programme vor zehn oder zwölf Jahren erinnert, und dieselben mit den jetzigen vergleichen will, wird uns gewiß beistimmen. Die größere Mehrzahl der Virtuosen findet sich nun bewogen, mitunter auch werthvollere Compositionen zum Vortrage zu wählen, und ihre eigenen Werke mit denen von Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, Chopin u. s. w. abwechseln zu lassen; diese heroische Aufopferung trägt bei, eine Besserung im Geschmack dieser Herren, und jedenfalls, da dieselben durch ein solches Programm das Publicum anzuziehen suchen, eine Besserung im Geschmacke dieses letzteren erkennen zu lassen. Daß die classischen Piecen unter den jetzigen Concertgebern nur äußerst selten würdige Vertreter finden, ist leider nur zu

wahr. Es überſchreitet die Gränzen unſeres gegenwärtigen Aufſatzes, und mag dahee einer andern Gelegenheit vorbehalten bleiben, ausführlicher zu beweiſen, wie ſtundenlange Einübung irgend einer unſchönen, halsbrecheriſchen Paſſage, monatlanges Studium einer techniſch-ſchwierigen, innerlich-werthloſen Salonpiece, jahrelanges Gewöhnen an eitlen Concert-Firlefanz, lauter Beſchäftigungen, bei welchen das Gefühl, der Beeſtand, der eigentliche muſikaliſche Sinn des Spielers nicht einmal geweckt, geſchweige denn entwickelt werden, — einen ruhigen, vernünftigen, tiefgefühlten Vortrag, namentlich auf dem Claviere, ganz unmöglich machen. Wenn wir aber ein wahrhaft ſchönes Spiel bei den jetzigen Virtuoſen vermiſſen, ſo iſt doch durch eine beſſere Wahl dee Concertſtücke der Wunſch nach einem beſſeren Vortrage erweckt, die Bahn zur Erlangung deſſelben eröffnet.

Die letztverfloſſene Concertſaiſon (1852 — 1853) war ziemlich bunt zuſammengeſtellt. Aus dee Reihe der Concertirenden ragen beſonders hervor: Fräulein Milanollo und Herr Dreiſchock, zwei ſehr verſchiedene Erſcheinungen, und dennoch darin einander ähnlich, daß ſie vom Virtuoſenthum befangen ſtnd, und ihnen eine höhere Welt ewig verſchloſſen bleibt. Herr Dreiſchock iſt ſicherlich, was Kraft und Fingerfertigkeit anbelangt, einer der beſten Pianiſten gegenwärtiger Zeit. Allein bei der Härte des Anſchlages, deren man auf den jetzigen Clavieren zu benöthigen glaubt, bei den geiſttödtenden mechaniſchen Uebungen, an die man ſich gewöhnt,

um die modernen Clavierpiecen vorzutragen, konnte es auch Herrn Dreischock nicht gelingen, Grazie, Feinheit, Gemüth und Leidenschaftlichkeit in sein Spiel zu bringen. Seine eigenen, hin und wieder entsprechenden, öfters jedoch blos mühsam gezwungenen Compositionen spielt Herr Dreischock ungefähr in derselben forcirten, auch wohl brillanten Art, wie die meisten seiner Collegen; sein Vortrag classischer Werke ist in den meisten Fällen matt und kalt in Auffassung und Durchführung, und erhebt sich niemals über das Gewöhnliche. Fräulein Milanollo ist eine poetische Natur, aber leider in falscher Richtung geleitet, in beschränkter Anschauungsweise befangen. Mit einem herrlichen Tone und einer nicht gewöhnlichen technischen Ausbildung verbindet sie wahres Gefühl. Allein welches Talent wäre wohl so fest begründet, welches Gemüth so ausschließlich künstlerisch beseelt, welche Phantasie von so reiner Poesie durchglüht, daß der Künstler es wagen dürfte, lauter seichte, flache, nichtssagende Stücke vorzutragen, ohne Gefahr zu laufen, den besten, edelsten Theil seines Talentes auf das Spiel zu setzen? Arg genug ist es schon, wenn der Künstler dem schlechten Geschmacke zuweilen eine Concession machen zu müssen glaubt, um dem Publicum zu gefallen. Wenn aber von einer wahrhaft künstlerischen Individualität, wie Fräulein Milanollo, nicht einmal ausnahmsweise eine Concession an den guten Geschmack erwartet werden darf, dann kann eine solche Verblendung nur bedauert werden. Das Talent oder Genie, wie man es nen-

nen will, kann blos durch Studium und Reproduction ernsterer Werke seinen Kern unversehrt bewahren, seinen Entwicklungsgang ruhig verfolgen, seine Aufgabe, welche darin besteht, einen belebenden, läuternden Einfluß in der Kunstwelt auszuüben, treulich erfüllen. Je reicher der Künstler von der Natur begabt worden ist, desto strenger wird die Erfüllung dieser Aufgabe von ihm gefordert; durch die unverantwortliche Verkennung dieser Wahrheit, wie durch die speculative Richtung, welche Fräulein Milanollo ihren Productionen gibt oder geben läßt, handelt die Künstlerin ihrem Berufe gerade entgegen und vernachlässigt Eigenschaften, um deren Besitz sie von manchen minder Begabten, aber anders Gesinnten beneidet wird. Die übrigen Concerte dieser Saison erhoben sich nicht über die Mittelmäßigkeit, hin und wieder sogar nicht über die Schülerhaftigkeit. Höchstens könnten wir für den Pianisten Herrn Kuhe eine Ausnahme gelten lassen, der mit dem Vortrage ansprechender Kleinigkeiten ziemlich gefiel. Einiges Aufsehen, wenn auch nicht im günstigsten Sinne, erregten die Brüder Wieniawski; der ältere (Violinspieler) hat offenbar Talent, verschwendet dasselbe jedoch zur Erlernung blendender Kunststückchen, auf welcher falschen Bahn er wahrscheinlich durch mangelhafte Studien und zu frühzeitiges öffentliche Produciren gebracht und, allem Anscheine nach, durch Selbstüberschätzung erhalten wurde; der Mangel an tieferem Gehalte in seinem Spiel und die völlige Unbedeutendheit seines clavierspielenden Bruders waren eben

nicht geeignet, das etwas entſchiedene Auftreten dieſer Herren zu rechtfertigen. In ſolchem Falle iſt es jedenfalls überflüſſig, fünf Concerte zu geben, und das bei leerem, oder was gleich gilt, mit Freibillets gefülltem Hauſe. Manche Concertirende dieſer Saiſon hätten uns ſogar ihr zweites und Fräulein Fiſcher von Tiefenſee ihr einziges Concert füglich erſparen können. Letztere, welche wir auch in vielen Concerten mitwirken ſahen, iſt im Beſitze einer ungleich ausgebildeten Stimme, wie man ſie in gegenwärtiger Zeit zu Dutzenden hören kann, wo man für einen paſſablen Ton zwei ſchlechte in den Kauf nehmen muß, und ſingt nicht gerade viel ſchlechter als unſere gegenwärtigen Opernſängerinnen; wir hätten daher ſicherlich, man kann es uns auf's Wort glauben, die Leiſtungen des Fräulein von Tiefenſee mit ſchonendem Stillſchweigen übergangen, wenn dieſe Leiſtungen nicht hin und wieder einen freundſchaftlichen Applaus, und in den Zeitungen einen ſtereotypen, unvermeidlichen Lobſpruch gefunden hätten. — Es wird bei jeder paſſenden Gelegenheit unſer eifrigſtes Beſtreben dahin gehen, ſolchen lobhudelnden Notizen den Spaß zu verderben. Damit treten wir nicht ſo ſehr der Sängerin entgegen, als vielmehr den Berichterſtattern, welche ſich ungeſtraft erlauben möchten, nach ihrer perſönlichen Willkür jede Mittelmäßigkeit in die Wolken zu erheben. — Einen bisher unbekannten, in der letzten Saiſon vielfach in Anſpruch genommenen Baritoniſten, Herrn Hardtmuth,

können wir auch nicht mit so sonderbarer Befriedigung begrüßen, wie unsere Zeitungen; das Verdienst, Schubert'sche Lieder zum Vortrage zu wählen, ist Herrn Hardtmuth allerdings dankbar anzurechnen; allein der Umstand, wie man sie vorträgt, ist doch wohl ebenfalls der Untersuchung werth. Einige Leistungen dieses Sängers, wie z. B. der Vortrag des Schubert'schen Liedes: „An die Musik," schien uns für das Vorhandensein guter Anlagen Zeugniß zu geben; gerade diese Wahrnehmung bestimmt uns jedoch, Herrn Hardtmuth auf die Ungleichheit seiner Töne, die Unsicherheit seines Anschlages, die Mangelhaftigkeit in der Betonung und Aussprache aufmerksam zu machen; besonders monoton, und überdies verfehlt durch unzeitiges Ralentiren in der Schlußphrase, schien uns der Vortrag der Schubert'schen „Ungeduld," deren vier Strophen in manchem Zuhörer das in dem Liede beschriebene Gefühl hervorzurufen geeignet waren.

Neben den Virtuosen-Concerten bilden auch noch die sogenannten musikalisch-declamatorischen Akademien einen unvermeidlichen Bestandtheil der Wiener Kunstgenüsse. Es sind dies Productionen, welche theils zu Privatzwecken, theils zu Gunsten öffentlicher Anstalten Statt finden. Durch Zudringlichkeit und Einflüsse mancher Art werden einige Schauspieler, Sänger und Musiker bewogen, eine bunte Reihe Gesangs-, Declamations- und Instrumentalpiecen, von Schiller's Glocke bis zu den Variationen auf dem Holz- und Strohinstrumente, vorzutragen; das heißt man im hiesigen Zeitungs-

ſtyle: „eine der anziehendſten Productionen, bei welcher alle „fremden und einheimiſchen Kunſtnotabilitäten ihre Mitwirkung „freundlichſt, bereitwilligſt und uneigennützigſt zugeſagt haben.“ Das Reſultat davon iſt eine Gattung anſtändiger, oft eleganter Langweile *), — — weiter läßt ſich in artiſtiſcher Beziehung nicht viel darüber ſagen. Was hingegen die oft ſehr problematiſche Wohlthätigkeit des Zweckes, den moraliſchen Zwang, der gegen die Künſtler, ja ſelbſt gegen einen Theil des Publicums ausgeübt wird, und dergleichen wenig erbauliche Fragen betrifft, ſo iſt dies ein Thema, welches, in ſo ferne es überhaupt geeignet iſt beſprochen zu werden, kaum mehr in das Bereich des Theater- und Muſikreferenten fallen dürfte.

## Tanz- und Gartenmuſik.

Wir können die Ueberſicht der hieſigen Muſikzuſtände nicht beſchließen, ohne auch mit einigen Worten der Tanz- und Gartenmuſik zu gedenken. Leider aber iſt es uns nicht einmal in dieſem beſchränkten Kreiſe möglich, unſere Stimme lobend zu erheben; der allgemeine Verfall hat ſich bis in das

*) Die humoriſtiſchen Vorleſungen des Herrn Saphir ſind bekanntlich Ausnahmen, welche ſich durch die Vorträge des geiſtreichen Schriftſtellers, und durch die wirkliche Mitwirkung der beliebteſten Virtuoſen, Sänger und Schauſpieler von den eben beſprochenen Akademien unterſcheiden

Bereich der Walzer und Polkas erſtreckt; auch hier müſſen wir die Gleichgiltigkeit und Blaſirtheit des Publicums tadeln, auch hier der Kritik ihre allzu große Gefälligkeit vorwerfen, auch hier einem ſogenannten Rufe, der uns jeder vernünftigen Berechtigung zu ermangeln ſcheint, entgegen treten. Die zahlreichen Muſikcapellen, welche im Winter die Ballſäle, im Sommer die öffentlichen Gärten und Beluſtigungslocale zum Schauplatze ihrer Thätigkeit erwählen, ſind meiſtens aus ganz tüchtigen Muſikern zuſammengeſetzt, welche durch unermüdlichen Eifer und ſtete Uebung verhältnißmäßig ſo gelungene Productionen zu Tage fördern, wie ſie vielleicht keine andere Stadt in dieſem Fache zu bieten vermag. Durch den Einfluß der zwei in dieſer Hinſicht berühmten Männer, Strauß und Lanner, entfaltete ſich dieſe heitere Gattung in doppelter Richtung, nämlich: in ihren wahrhaft genialen Tanzcompoſitionen und deren unübertroffenem Vortrag, dann in der gelungenen Ausführung von Ouverturen, einzelnen Nummern und Potpourris aus Opern; unter Strauß Leitung wurden ſelbſt claſſiſche Piecen, wie die Beethoven'ſche „Leonore-Ouverture," mit verdientem Erfolge aufgeführt. Ueber den Ruf, den ſich Lanner und Strauß durch ihre Compoſitionen, wie durch ihr Talent als Dirigenten (letzteres gilt beſonders von Strauß), erworben haben, iſt ſchon längſt ausführlich und erſchöpfend geſchrieben worden. Nach Lanner's Scheiden blieb Strauß noch während einer Reihe von Jahren der würdige und einzige Beherrſcher dieſer Gat-

tung Muſik. Als aber auch er vor vier Jahren ſeinem Kunſtgenoſſen nachfolgte, da fing es an, mit den heiteren Wiener Klängen bedeutend abwärts zu gehen. Unter den hieſigen Orcheſtern dieſer Gattung iſt noch immer das Strauß'ſche das beliebteſte. Allein der Geiſt, der es vordem beſeelte, iſt daraus gewichen. Herr Strauß (Sohn) entwickelt beſonders in ſeinen Soireen im Volksgarten viel Thätigkeit, und beſchämte erſt unlängſt manche ſich ſehr erhaben dünkende Muſikanſtalt durch den Vortrag einiger Nummern aus Wagner's hier noch unbekanntem „Tannhäuſer." Allein zum Balldirigenten und Walzercomponiſten hat Herr Strauß (Sohn) nicht das mindeſte Talent. Seiner Leitung mangelt die Energie, das Feuer, welches erforderlich iſt, um mit einem Ballorcheſter die nöthige, belebende, hinreißende Wirkung zu erzielen; ſeine Compoſitionen entbehren der Melodienfriſche und des eigenthümlich aneiſernden Rhythmus, der einer Tanzmuſik niemals fehlen ſoll; auch finden wir es unverantwortlich, daß Herr Strauß (Sohn) ſich nicht zur Aufgabe geſtellt hat, die beliebteſten Werke ſeines berühmten Vaters öfters zur Aufführung zu bringen; jedem Andern würden wir dieſe Verſäumniß als einen auffallenden Mangel an muſikaliſchem Geſchmack anrechnen, wie ſollen wir aber dies Verfahren Herrn Strauß (Sohn) gegenüber bezeichnen, der ſeine ganze Beliebtheit dem Namen ſeines Vaters verdankt? denn offenbar iſt es dieſer Name, unterſtützt von einigen alljährlich wiederkehrenden Zeitungsnotizen, welcher hinreicht, um

eine Anzahl ſonſt vernünftiger Leute über die Begabung eines Componiſten und Dirigenten zu täuſchen. Wie lange wird das Publicum ſein geſundes Urtheil einem ſo albernen Autoritätsglauben zum Opfer bringen?!

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN